

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA DÉPENSE IMPRODUCTIVE DANS L'ART ACTUEL DE MICHEL DE BROIN,
THOMAS HIRSCHHORN ET SANTIAGO SIERRA : UNE APPROCHE CRITIQUE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR

ALEXANDRE POULIN

JUILLET 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

D'emblée, je ne peux passer sous silence le fait que ce projet de mémoire a été interrompu pendant près de sept mois par un événement majeur dans l'histoire récente du Québec, soit la grève étudiante de 2012. Dans cet élan de solidarité d'où s'est révélée la nécessité d'une résistance collective vis-à-vis l'effondrement de nos valeurs communes, j'ai plus d'une fois eu l'impression que ce qui nous vivions me permettait de faire l'expérience de la dépense improductive comme activisme. Mes premiers remerciements iront donc à mes camarades de lutte de tout horizons, sans qui je n'aurais su orienter mon approche critique dans la direction qu'elle prend actuellement, ni trouver la force de replonger dans la recherche – et dans la productivité – suite à cette expérience aussi extatique qu'éprouvante. Merci de ne pas baisser les bras devant la machine répressive de l'État, et de poursuivre cette lutte contre l'hégémonie d'un système économique aussi toxique.

Des remerciements particuliers vont à Annie Gérin, qui a assuré la direction de ce mémoire. Je la remercie tant pour son inestimable solidarité que pour la liberté qu'elle m'a accordée dans les bifurcations incessantes de ce projet. Je tiens également à remercier Michel de Broin pour le temps qu'il m'a accordé et la générosité dont il a fait preuve.

Bien entendu, on ne peut passer au travers un projet de maîtrise sans les encouragements de notre entourage. Je remercie les proches de même que les collègues qui m'entourent du fond du cœur. Un merci bien spécial va à Jean-François Bousquet, grâce à qui je me suis investi dans cette recherche avec autant de détermination. Finalement, le plus grand des mercis va à mes parents, Francine Yelle et Claude Poulin, qui ont toujours su m'épauler dans mes études et mes projets, et qui m'ont surtout transmis leur passion de l'engagement et leur croyance en la désobéissance, ce qui constitue sans doute le plus estimable des héritages.

Je suis également reconnaissant de l'apport financier du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) ainsi que du Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC).

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vi
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
LA THÉORIE DE LA DÉPENSE IMPRODUCTIVE.....	12
1.1 Une théorie économique critique	12
1.1.1 La question du surplus	12
1.1.2 Le <i>potlatch</i> et la propriété positive de la perte	18
1.1.3 La souveraineté contre l'assujettissement à la raison utilitaire	20
1.2 L'art et la dépense improductive.....	22
1.2.1 Bataille et l'informe	24
1.2.2 Un art d'attitude	27
CHAPITRE II	
MICHEL DE BROIN ET LA CONSOMMATION INSUBORDONNÉE	31
2.1 La consommation comme production.....	31
2.1.1 La manière de faire.....	31
2.1.2 Une logique de différenciation.....	34
2.1.3 Sortir du cadre utilitaire par la consommation	36
2.2.4 L'artiste de la postproduction.....	38
2.2 Étude de cas : Michel de Broin	40
2.2.1 Culte de l'inutile.....	40
2.2.2 Un art critique sans finalité sociale	46
2.2.3 Une destination marchande	49

CHAPITRE III	
THOMAS HIRSCHHORN ET L'EXPÉRIENCE PRÉCAIRE	53
3.1 Une esthétique précaire	54
3.1.1 Détérioration et expérience à l'œuvre	54
3.1.2 La précarité dans le contexte social	57
3.1.3 Le don et la valeur de lien	62
3.2. Étude de cas : Thomas Hirschhorn.....	64
3.2.1 Un monument dédié à Bataille.....	64
3.2.2 L'œuvre informe	68
3.2.3 Participation active.....	71
3.2.4 Une posture utilitariste?	72
CHAPITRE IV	
SANTIAGO SIERRA ET LA TRANSGRESSION MORALE	78
4.1 L'art de la dépense et la transgression	79
4.1.1 Le mimétisme de l'informe.....	79
4.1.2 Un art cathartique.....	81
4.1.3 Une culture de l'extrême et de l'illimitation	85
4.2 Étude de cas : Santiago Sierra.....	88
4.2.1 Performances déléguées	88
4.2.2 Une critique du travail.....	91
4.2.3 La dépense improductive aliénée	96
4.2.4 Une indifférence morale.....	99
CONCLUSION	103
BIBLIOGRAPHIE	113

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
2.1 Michel de Broin, <i>Shared Propulsion Car</i> , 2005, arrêt sur image de la vidéo <i>Hell's Kitchen NYC</i> , 2 min. 48 sec. © Michel de Broin.....	41
2.2 Michel de Broin, <i>Shared Propulsion Car</i> , 2005, arrestation par la police de Toronto lors de l'intervention publique dans le cadre de l'exposition <i>Shared Propulsion Car</i> (Mercer Union Gallery, Toronto, 27 octobre – 8 décembre 2007). © Michel de Broin	43
2.3 Michel de Broin, <i>Keep on Smoking</i> , 2006, intervention publique, Berlin (2006). © Michel de Broin	45
3.1 Thomas Hirschhorn, <i>Jemand kümmert sich um meine Arbeit</i> , 1992, intervention publique dans les rues de Paris. © Thomas Hirschhorn.....	55
3.2 Thomas Hirschhorn, <i>Bataille Monument</i> , 2002, pavillon-bibliothèque dans le cadre de la <i>Documenta 11</i> (quartier Friedrich-Wölher-Siedlung, Kassel, 8 juin – 15 septembre 2002). © Thomas Hirschhorn.....	66
3.3 Thomas Hirschhorn, <i>Bataille Monument</i> , 2002, intérieur du pavillon-exposition dans le cadre de la <i>Documenta 11</i> (quartier Friedrich-Wölher-Siedlung, Kassel, 8 juin – 15 septembre 2002). © Thomas Hirschhorn	69
4.1 Santiago Sierra, <i>10 People Paid to Masturbate</i> , 2000, arrêt sur image, vidéo, 55 min. © Santiago Sierra	91
4.2 Santiago Sierra, <i>Workers Cannot Be Paid, Remunerated to Remain inside Cardboard Boxes</i> , 2000, détail avec visiteur de l'installation dans le cadre de l'exposition <i>Santiago Sierra</i> (Kunst Werke, Berlin, 30 septembre – 28 décembre 2000). © Santiago Sierra	93
4.3 Santiago Sierra, <i>160 cm Line Tattooed on 4 People</i> , 2000, performance (El Gallo Arte Contemporaneo, Salamanque, Espagne, décembre 2000). © Santiago Sierra.....	98
4.4 Santiago Sierra, <i>160 cm Line Tattooed on 4 People</i> , 2000, détail de l'exposition <i>Dedicated to the workers and Unemployed</i> (Lisson Gallery, Londres, 1 ^{er} février – 3 mars 2012). © Lisson Gallery	99

RÉSUMÉ

Ce mémoire se base sur l'économie générale développée par Georges Bataille (*La notion de dépense*, 1933; *La part maudite*, 1949) afin d'approfondir la notion de dépense improductive dans l'art actuel. L'objectif principal est d'y questionner la possibilité d'une dépense qui soit réalisée en pure perte, alors que Bataille associe une fonction de liant social aux dépenses anti-utilitaires.

À partir du constat qu'un pouvoir émane de la perte, il est question d'identifier si la mise en place de processus improductifs au sein de pratiques artistiques micropolitiques produit une critique de la société de croissance productiviste et de l'utilitarisme qui la sous-tend. En regard de différents phénomènes – notamment la consommation insubordonnée, l'expérience précaire et la transgression des valeurs morales – par lesquels semble se répercuter la dépense comme mécanisme de résistance en art actuel, l'analyse s'établit autour des pratiques artistiques de Michel de Broin, Thomas Hirschhorn et Santiago Sierra. Cette analyse comparative révèle un paradoxe au cœur de la pensée bataillienne : non seulement la dépense improductive ne se réalise jamais en pure perte puisqu'elle produit du sens et se signale dans la différence, mais elle semble de plus participer à la création de valeurs et à l'établissement de nouvelles autorités.

Ce mémoire tente de remettre en question l'orientation critique de la notion de dépense en lien avec les transformations récentes du capitalisme postindustriel (ou post-Fordiste). Il se conclut sur le constat que la dépense improductive agit comme force motrice du système économique actuel. Dans ce contexte, l'art de la dépense se voit réduit à une forme de mimétisme où s'accroissent les risques d'une assimilation à l'ordre dominant.

Mots clefs :

dépense improductive – anti-utilitarisme – capitalisme – perte – art actuel – art critique – Georges Bataille – Michel de Broin – Thomas Hirschhorn – Santiago Sierra

L'art représente un contre-pouvoir. Non que la tâche des artistes consiste à dénoncer, à militer ou à revendiquer : tout art est engagé, quels que soient sa nature et ses buts. Il existe aujourd'hui une querelle des représentations, qui met aux prises l'art et l'image officielle de la réalité, que propage le discours publicitaire, que relaient les médias, qu'organise une idéologie ultralight de la consommation et de la compétition sociale. Dans notre vie quotidienne, nous côtoyons des fictions, des représentations, des formes, qui nourrissent un imaginaire collectif dont les contenus sont dictés par le pouvoir. L'art nous met en présence de contre-images.

– Nicolas Bourriaud

INTRODUCTION

La notion de « dépense improductive » semble refaire surface depuis quelques années dans le paysage artistique contemporain, notamment lorsqu'il est question d'art critique ou engagé. En effet, nombreuses et nombreux sont les artistes qui mettent aujourd'hui en place des processus performatifs qui se démarquent par leur inutilité dans le quotidien. Leurs œuvres font état de dépenses qui rompent avec la tendance dominante qui est d'accorder à toute activité une utilité, un but préétabli et une finalité qui soit économiquement rentable – la croissance de richesses étant manifestement devenue le seul projet commun de notre époque, voire le seul remède possible face aux maux de l'humanité. Les initiatives improductives s'opposant à la société de croissance productiviste semblent dans ce cas faire acte de résistance. L'énergie ainsi dissipée par les artistes ne semble guère servir le système économique en place, mais tente plutôt de s'en échapper afin que soient mises de l'avant des valeurs qui cadrent avec la formulation d'un discours critique.

Élaborée par l'auteur français Georges Bataille, la notion de dépense improductive révèle une volonté d'échapper au cadre utilitaire. Dans *La part maudite* (un essai publié en 1949 et qui s'inscrit en continuité avec l'article *La notion de dépense*, datant de 1933), Bataille étudie le surplus d'énergie et sa dépense, ce qu'il identifie comme une « économie générale ». Son objectif est de démontrer que tout système (dont l'organisme vivant) doit conjuguer avec un surplus d'énergie (ou de richesses) supérieur au nécessaire requis pour son développement et sa conservation¹. Puisque cet excédent ne peut être entièrement absorbé dans la croissance du système, il doit être dépensé de façon improductive, c'est-à-dire dans la perte. Se basant sur des données ethnographiques, Bataille suppose que l'accumulation de richesses accentue la nécessité de perdre davantage sans que soit contrôlée la quantité de perte

¹ Georges Bataille. *La part maudite précédé de « La notion de dépense »*. Paris : Les éditions de minuit, 2011 [1933, 1949], p. 49.

encourue, ce qui constitue un risque important de catastrophes². À l'inverse de son accumulation, la dépense improductive et volontaire de cet excès permet au contraire une régulation des forces énergétiques qui, dans le refoulement, apparaissent comme une menace.

Pour Bataille, le cadre de pensée utilitariste nie cependant la nécessité fondamentale d'une déperdition de l'énergie excédante. Alors que le système économique capitaliste soumet les êtres humains à la croissance de richesses – ce qui accentue exponentiellement la pression d'un surplus de production dont commencent d'ailleurs à se faire sentir les effets sur l'équilibre écologique –, Bataille insiste pour démontrer le caractère sacré et nécessaire d'une dépense qui serait réalisée en pure perte (à l'image du fameux *potlatch* théorisé par Marcel Mauss, qui sera décrit dans le premier chapitre). Cependant, comme Bataille le souligne, un caractère positif découle de la perte et se mue en forme de pouvoir; celle ou celui qui dilapide les richesses affirme sa souveraineté vis-à-vis le matérialisme³. Toutefois, dépenser dans l'improductivité devient possible lorsque les besoins fondamentaux sont comblés et que d'autres « besoins » non essentiels se substituent à ces derniers. Comme les structures sociales de la société bourgeoise font en sorte que la dépense improductive n'est réservée qu'à certaines populations, un clivage persiste donc entre les classes privilégiées – « libres » de dépenser luxueusement – et celles qui sont assujetties à la production de richesses dans un contexte où subvenir aux besoins primaires demeure une lutte quotidienne. Pour Bataille, le pouvoir symbolique de la perte semble ainsi participer à une stratégie qui vise à établir un prestige individuel fondé sur la valorisation d'une élévation sociale. Dans cette instrumentalisation de la perte, qui sert à marquer l'appartenance à une classe privilégiée, se trouverait la *part maudite* de la logique bourgeoise toujours identifiable aujourd'hui à travers l'idéologie néolibérale. Il s'agit d'une logique qui consiste à acquérir individuellement un

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 37.

pouvoir de consommation toujours plus grand, sans jamais remettre en question sa propre participation à la croissance économique qui renforce les inégalités entre les êtres. L'utilitarisme serait un mirage qui consiste à donner une fonction utile à l'accroissement d'un surplus de richesses destiné essentiellement à être dilapidé « glorieusement ou sinon de façon catastrophique⁴ », échappant pour ainsi dire à la raison utilitaire.

Se positionnant contre la notion de travail⁵, Bataille entrevoit dans l'expérience de la dépense détournée de toute finalité les promesses d'une libération vis-à-vis cette aliénation au système que favorise l'utilitarisme. Toutefois, cette dépense improductive n'est pas vécue comme une perte individualiste, mais plutôt comme un véritable moment de communion où communiquent des êtres souverains dans la libération de passions réciproques⁶. En d'autres termes, outre sa fonction de soupape libérant une accumulation d'énergie excédante, la dépense improductive rapproche les individus dans l'expérience de la souveraineté et sert ainsi de liant social. Cette fonction sociale de la dépense sera mise à l'épreuve des faits tout au long de ce mémoire.

Si la création artistique consiste en une dépense improductive pour Bataille⁷, la figure de l'artiste d'avant-garde semble d'autant plus illustrer son idéal de souveraineté. En ce sens, il conçoit l'art comme une expérience précaire ouverte à toute forme d'imprévisibilité et opposée au « bon goût » bourgeois⁸. Comme dans sa

⁴ *Ibid.*, p. 60.

⁵ Georges Bataille. *La souveraineté*. Paris : Nouvelles Éditions Lignes, 2012 [1976], p. 14.

⁶ Koichiro Hamano. *Georges Bataille : la perte, le don et l'écriture*. Dijon : Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2004, p. 77.

⁷ Georges Bataille. *La part maudite précédé de « La notion de dépense »*. *Op. cit.*, p. 23.

⁸ Vincent Teixeira. *Georges Bataille, la part de l'art : la peinture du non-savoir*. Paris : L'Harmattan, 1997, p. 43.

propre littérature⁹, Bataille préconise le recours à l'informe, sorte d'opération cathartique qui consiste à faire la monstration de l'infâme afin que soit purgé le tragique de la condition humaine. Cette transgression exclut la dépense improductive du domaine de l'éthique et l'inscrit dans un mode de révolte nihiliste. Très critique envers le marché de l'art et le musée, Bataille défend également une valeur d'usage de l'art annexé à la vie¹⁰, usage qui se définit par l'expiation de négativités prenant la forme d'une insubordination collective envers la société de croissance productiviste et plus particulièrement envers la pensée bourgeoise. C'est également dans cette optique que semble s'ancrer l'art de la dépense qui émerge chez les avant-gardes et néo-avant-gardes du XX^e siècle et qui se propage dans l'art critique actuel.

Cette vision de l'art comme opération sur le réel permet d'identifier un paradoxe au cœur de la pensée bataillienne : alors qu'il défend avec conviction la possibilité d'une dépense en pure perte contre toute raison et sans aucune utilité, nombreuses sont les auteures et les auteurs qui nuancent rétrospectivement ses propos. Ces dernières et ces derniers admettent qu'une dépense purement improductive est impossible puisqu'elle produit notamment du sens et se signale comme signe dans la différence¹¹. Il s'agit d'une action signifiante participant à la construction de sens qui est le propre de la culture¹². C'est ce que le présent mémoire souhaite mettre en évidence, tout en évitant d'idéaliser cette culture de la dépense qui semble au final contribuer à la logique capitaliste dominante.

⁹ Bataille est davantage reconnu pour sa littérature érotique associée au surréalisme. Voir : *Histoire de l'œil* (publié en 1928 sous le pseudonyme de Lord Auch), *L'Anus solaire* (1931), *Madame Edwarda* (publié en 1937 sous le pseudonyme de Pierre Angélique) et *L'Abbé C* (1950).

¹⁰ Vincent Teixeira. *Op. cit.*, p. 67.

¹¹ Cédric Mong-Hy. *Bataille cosmique : du système de la nature à la nature de la culture*. Paris : Éditions Lignes, 2012, p. 96.

¹² *Ibid.*, p. 96.

État de la question

C'est principalement dans le champ de l'art que la pensée de Georges Bataille semble trouver le plus d'écho. Dans son ouvrage *L'ordre sauvage : violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*¹³, l'historienne de l'art Laurence Bertrand Dorléac traite directement de la notion de dépense bataillienne en cherchant à trouver une explication à la montée de la violence dans l'art des néo-avant-gardes. Ce même rapport entre la violence et la dépense est souligné par Kieran Cashell dans *Aftershock : The Ethics of Transgressive Contemporary Art*¹⁴. L'auteur y relève notamment le parallèle freudien qu'effectue Bataille entre le désir et la mort¹⁵, un lien que ne manque pas non plus de faire Paul Ardenne dans *Extrême : esthétiques de la limite dépassée*¹⁶. Si la pensée de Bataille est principalement convoquée lorsqu'il est question de la transgression de normes morales, de violence et d'extrémisme – l'hommage de Michel Foucault à Bataille, *Préface à la transgression*¹⁷, est d'ailleurs symptomatique de cette corrélation systématique entre la pensée bataillienne et la transgression – elle l'est par contre moins en dehors de ce spectre. Une exception importante persiste cependant, soit l'exposition majeure *L'Informe : mode d'emploi* (Centre Georges Pompidou, Paris, 22 mai – 26 août 1996), où les commissaires Yve-Alain Bois et Rosalind E. Krauss recourent plus spécifiquement à la notion d'informe dans une relecture de l'art du XX^e siècle. L'informe leur permet d'ébranler la conception dichotomique traditionnelle (forme/contenu) du modernisme¹⁸.

¹³ Laurence Bertrand Dorléac. *L'ordre sauvage : violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*. Paris : Éditions Gallimard, coll. « Art et artistes », 2004, 408 p.

¹⁴ Kieran Cashell. *Aftershock. The Ethics of Contemporary Transgressive Art*. New York : I.B. Tauris, 2009, 253 p.

¹⁵ Voir notamment les écrits de Bataille sur l'érotisme dont *L'Érotisme* (1957) et *Les larmes d'Éros* (1961).

¹⁶ Paul Ardenne. *Extrême : esthétiques de la limite dépassée*. Paris : Flammarion, 2006, 466 p.

¹⁷ Michel Foucault. *Préface à la transgression*. Paris : Nouvelles Éditions Lignes, 2012 [1963], 92 p.

¹⁸ Yve-Alain Bois et Rosalind E. Krauss (commissaires). *L'informe mode d'emploi*. Catalogue d'exposition (Paris, Centre Georges Pompidou, 22 mai – 26 août 1996). Paris : Centre Georges Pompidou, 1996, 251 p.

Généralement rattachée à la transgression, l'œuvre de Bataille semble devenir une référence dans le monde de l'art. Toutefois, son économie générale est particulièrement ignorée dans les écrits qui s'inscrivent dans le champ de la critique du système économique. À ce sujet, Marc Guillaume rappelle que la pensée bataillienne est complètement esquivée par les économistes¹⁹. Les références à la notion de dépense apparaissent le plus souvent comme de timides allusions comme si Bataille, n'étant pas spécialiste des sciences économiques, ne saurait faire figure de référence²⁰. Il semble également ignoré du côté du *Mouvement anti-utilitariste dans les sciences sociales* (le M.A.U.S.S.), ce mouvement intellectuel français fondé en 1981 par le sociologue André Caillé en hommage à Marcel Mauss, et qui s'affaire à réhabiliter la notion de don comme projet politique cohérent. Pourtant, Onofrio Romano ne manque pas de critiquer Caillé qui « purifie le don de ses parts maudites²¹ » en rejetant la pensée bataillienne. Caillé soutient pour sa part que « le culte bataillen de la transgression systémique » lui apparaît contradictoire dans une lutte contre « la dynamique de l'illimitation » propre à l'utilitarisme²². Bataille serait ainsi compris comme un partisan de la transgression illimitée, alors que sa pensée vise ultimement, comme le souligne Romano, à « requalifier les voies de la dépense [...] [afin] de soustraire l'existence à l'étau utilitaire²³ ».

Envisager la dépense improductive comme critique du système économique actuel est en soi un projet qui ne fait pas l'unanimité, étant donné l'absence de finalité

¹⁹ Marc Guillaume. « Bataille économiste : une fresque grandiose des sociétés humaines ». *Magazine littéraire*, no 243 (juin 1987), p. 30-31.

²⁰ Au contraire, être extérieur à la discipline des sciences économiques n'enlève rien à la pertinence d'une pensée qui se fonde justement sur un rejet du savoir et de la spécialisation. L'approche expérimentale de Bataille apparaît plutôt comme un modèle d'interdisciplinarité dans lequel se déploie, avec audace et nonchalance, un point de vue critique hétérodoxe.

²¹ Onofrio Romano. « Pour une critique anti-utilitariste de l'anti-utilitarisme ». *Revue du M.A.U.S.S.*, no 27 (2006, 1^{er} semestre), p. 224.

²² Alain Caillé. « Critique de la critique anti-utilitariste, critique de l'anti-utilitarisme : En réponse à Onofrio Romano ». *Revue de M.A.U.S.S.*, no 27 (2006, 1^{er} semestre), p. 234.

²³ Onofrio Romano. « La décroissance à la lumière de la dépense ». *Entropia. Revue d'étude théorique et politique de la décroissance*, no 5 : Trop d'utilité? (automne 2008), p. 116.

d'une théorie basée sur la perte, et non sur le progrès. En art, toutefois, cet anti-utilitarisme semble s'inscrire dans une redéfinition de l'art engagé. Pour Jacques Rancière, par exemple, une pratique critique ne doit pas se fonder dans l'optique d'opérer un effet concret sur le politique, une vision qu'il considère autoritaire et aliénante. Afin de favoriser l'émancipation de la spectatrice ou du spectateur, le philosophe prône plutôt « la suspension de tout rapport direct entre la production des formes de l'art et la production d'un effet déterminé sur un public déterminé²⁴ ». Sans toutefois citer Bataille, l'art critique défini par Rancière montre des affinités avec la dépense improductive qui fait appel à l'expérience anti-utilitaire. La thèse d'Ève Lamoureux qui stipule que la dimension micropolitique de l'art engagé actuel incarne une « conception autre du pouvoir²⁵ » s'en approche également. Bataille défend l'autonomie de chacune et de chacun vis-à-vis la nécessité de s'approprier la dépense improductive, ce qui valorise « une conception du pouvoir circulant entre les acteurs sociaux²⁶ » – principale caractéristique de l'art micropolitique.

La pensée bataillienne semble également aller de pair avec un art qui s'élève contre la société de croissance productiviste dès le début du XX^e siècle et que le critique d'art Jean-Yves Jouannais analyse dans l'ouvrage *Artiste sans œuvre. I would prefer not to*²⁷. L'auteur ne cite toutefois pas Bataille dans ce qui apparaît comme l'un des rares essais à traiter spécifiquement d'attitudes improductives. La dépense est enfin pleinement revendiquée comme théorie critique par Philippe Chatel dans son article *La dépense mode d'emploi : pratiques d'artistes et autres fictions*²⁸. Il y dénote un certain culte de l'inutilité et du « non-savoir²⁹ » inhérent au défi lancé par les artistes actuels contre la société de la performance et de la rentabilité. Le but de ce

²⁴ Jacques Rancière. *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique éditions, 2008, p. 64.

²⁵ Ève Lamoureux. *Art et politique : nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*. Montréal : Écosociété, 2009, p. 237.

²⁶ *Ibid.*, p. 238.

²⁷ Jean-Yves Jouannais. *Artistes sans œuvre. I would prefer not to*. Paris : Hazan, 1997, 156 p.

²⁸ Philippe Chatel. « La dépense, mode d'emploi : Pratiques d'artistes et autres fictions ». *Nouvelle revue d'esthétique*, no 4 (2009, 2^e semestre), p. 111-118.

²⁹ *Ibid.*, p. 115.

mémoire est de s'inscrire dans cette réhabilitation de la dépense au sein du discours critique en art, où sont soulevées des questions de nature économique concernant notamment les concepts d'échange, d'usage et de valeur.

Pour une théorie de la dépense en art

À la lumière de cet héritage ambigu de l'économie générale de Bataille dans le champ de l'art et de la critique sociale, le présent projet de recherche s'oriente vers la nécessité d'approfondir la notion de dépense dans l'art critique afin d'offrir une base théorique à l'étude de cette notion en art actuel. En continuité avec les auteures et les auteurs qui défendent l'impossibilité d'une dépense en pure perte et à partir du constat qu'un pouvoir émane de la perte, il est question dans ce mémoire de chercher à identifier ce qui est produit par la mise en place de processus improductifs, au sein de pratiques artistiques qui opèrent dans une dimension micropolitique et se font critiques de la pensée dominante, du capitalisme et de l'utilitarisme qui le sous-tend. Il s'agit en somme d'identifier comment s'incarne la dépense improductive en art actuel et quelles en sont les prémisses dans l'historiographie de l'art du XX^e siècle.

Enfin, il est proposé que les pratiques de Michel de Broin, Thomas Hirschhorn et Santiago Sierra³⁰ permettent de démontrer que la dépense, aussi improductive et inutile soit-elle en regard du système qui la rend possible, ne se résout jamais en pure perte. Ces trois démarches artistiques singulières permettent ainsi d'approcher

³⁰ La lectrice ou le lecteur avisé remarquera que ce mémoire traite uniquement d'artistes masculins comme sujets principaux. Cette situation s'est fait remarquée trop tardivement, alors que la recherche était déjà rendue à un point de non retour. Néanmoins, il est essentiel qu'une attention systématique soit portée à l'inclusion d'artistes femmes dès les premiers instants de tout projets de recherche, ce qui ne fait malheureusement pas encore partie des standards académiques.

Notez que ce mémoire a toutefois été féminisé en suivant les règles du Guide de féminisation du Secrétariat des instances de l'UQAM. Voir : Comité institutionnel de féminisation. *Guide de féminisation ou La représentation des femmes dans les textes*. Montréal : UQAM, 1991-1992, récupéré le 30 avril 2014 de http://wwb.instances.uqam.ca/guide/guide_feminisation.html#biblio.

différents angles de cette notion, ce qui fera l'objet des chapitres deux à quatre. La valeur d'usage que Bataille réserve à l'art se trouve quant à elle mise à contribution afin d'évaluer comment s'articule la critique de leurs œuvres dans les contextes qui les reçoivent. Le tout est également envisagé en regard de la fonction sociale de la dépense improductive qui ouvre supposément dans le monde empirique la possibilité d'une communion entre êtres souverains. Ultimement, l'objectif de ce mémoire est d'inscrire la démarche de ces artistes dans une théorie de la dépense en art.

Cette recherche s'inscrit par conséquent dans une volonté d'effectuer des croisements plus ou moins explicites entre la discipline de l'histoire de l'art et d'autres disciplines telles que l'économie politique, l'anthropologie, la sociologie ou la philosophie. Ce souci d'interdisciplinarité est sans doute inhérent aux pratiques artistiques faisant ici l'objet d'études de cas et à l'art actuel en général qui établit avec la réalité des vases communicants multiples et complexes. Cette interdisciplinarité se concrétise conséquemment par un détachement de l'analyse formelle ou iconographique afin de se pencher sur l'analyse de la dépense improductive telle qu'elle se répercute dans des phénomènes sociaux intimement liés aux tactiques employées par les trois artistes étudiés. Ce mémoire traite donc autant d'art critique et de dépense improductive que de consommation, de prestige, d'expérience, de précarité, de don, de mimétisme et de transgression.

Structure du mémoire

Le premier chapitre consiste en une introduction théorique à la dépense improductive chez Georges Bataille. En première partie se retrouvent les principaux éléments de la critique bataillienne du système de croissance productiviste. Cette critique est enrichie par un recours à différents auteurs qui se sont questionnés sur les notions de croissance et de surplus (dont Jean Baudrillard et Jacques T. Godbout). La deuxième section du chapitre traite du rapport de Bataille à l'art, notamment à travers la notion d'informe. Les manifestations de la dépense improductive y sont abordées

dans un art d'attitude développé tout au long du XX^e siècle (Jean-Yves Jouannais) et qui se formalise dans les pratiques actuelles (Philippe Chatel).

Le deuxième chapitre consiste en une première étude de cas. Deux œuvres de Michel de Broin, *Shared Propulsion Car* (2005) et *Keep on Smoking* (2006), sont analysées sous l'angle d'une déconstruction du phénomène de la consommation (effectuée par Michel de Certeau et Jean Baudrillard) en lien avec la notion de postproduction (Nicolas Bourriaud). La pratique de Michel de Broin figure comme un exemple de consommation insubordonnée aux conventions utilitaires des objets. La dépense improductive y apparaît non seulement dans l'énergie consommée inutilement par des participantes et des participants, mais également par l'absence de finalité sociale de ces œuvres. C'est donc dans cette optique d'une libération de l'individu face aux normes utilitaristes que porte l'analyse.

Pour le troisième chapitre, c'est à partir du monument-hommage réalisé par Thomas Hirschhorn, *Bataille monument* (2002), qu'est explorée la dépense en tant qu'expérience précaire. La matérialisation du précaire de même que le phénomène du don (Jacques T. Godbout) sont tous deux centraux dans cette expérience qu'Hirschhorn propose aux habitantes et aux habitants d'un quartier défavorisé en marge de la *Documenta 11* de Kassel. La dépense est invoquée également dans l'énergie que déploie le projet d'Hirschhorn à travers la quantité faramineuse d'informations contenues dans son installation. Elle s'observe dans ce surplus d'informations, mais également dans l'établissement de nouvelles formes de solidarités face au capitalisme postindustriel où prédomine la précarité esthétique et sociale.

Finalement, le quatrième chapitre traite des performances controversées de Santiago Sierra. *10 People Paid to Masturbate* (2000), *Workers Who Cannot Be Paid, Remunerated to Remain Inside Cardboard Boxes* (2000) et *160 cm Line*

Tattooed on 4 People (2000) sont analysées afin d'aborder le phénomène de la transgression des valeurs morales auquel ne peut se soustraire la dépense. Alors que Sierra reproduit des mécanismes de domination dans l'optique d'une critique de la dynamique d'exploitation propre à l'univers du travail, la stratégie mimétique apparaît dans ses œuvres comme une dépense improductive. De plus, les activités réalisées par les travailleuses et les travailleurs que l'artiste engage relèvent toujours d'une inutilité qui exacerbe le caractère aliénant du travail, ce que souligne cette étude de cas.

Dans chacune des analyses d'œuvres, il s'avère que la dépense fait constamment surface à travers des gestes à caractère inutile réalisés par des participantes et des participants. La fonction sociale et communelle de la dépense est donc identifiée et examinée à travers ce contact entre l'artiste et le public participatif. De plus, les gestes effectués ne peuvent être réduits à leur autonomie en tant qu'art : ils sont micropolitiques, donc intimement liés à des phénomènes sociaux, et relèvent d'attitudes qui caractérisent le mode de vie contemporain. La structure de ce mémoire cherche donc à approfondir la notion de la dépense, un aspect à la fois, en partant d'abord d'une relecture globale de l'économie générale de Bataille. Ensuite, l'implication de cette notion dans la consommation du surplus, l'expérience précaire et la transgression des valeurs morales sont mises en lumière afin de questionner les différentes manifestations de la dépense qui semble ainsi participer à l'établissement d'une résistance en art.

CHAPITRE 1

La théorie de la dépense

1.1 Une théorie économique critique

L'ensemble de l'œuvre de Georges Bataille témoigne d'une volonté de se tourner vers les marges des discours et des savoirs dominants. Alors que les sciences économiques se constituent sans prendre en compte les orientations de l'économie générale, ni remettre en question certaines vérités qui façonnent les esprits et structurent les échanges en rapport de domination, la théorie de la dépense improductive – centrale dans la pensée bataillienne – n'échappe pas à une intention de mettre en lumière les limites de ce discours¹. Le présent chapitre d'introduction théorique consiste en une lecture de la notion de dépense afin qu'en ressortent ses aspects critiques envers la société de croissance productiviste et que soit discuté le paradoxe au cœur de notre réflexion, à savoir l'impossibilité d'une activité qui soit réalisée en pure perte. Il y est démontré que la figure de l'artiste exemplifie pour Bataille la souveraineté à laquelle la dépense permet de tendre. Il semble donc possible de constater la prédominance de la dépense improductive dans l'émergence d'un art critique au XX^e siècle.

1.1.1 La question du surplus

De nombreux ouvrages de Bataille sont traversés par cette question de la dépense improductive. Dans *La part maudite* (un essai publié en 1949, mais d'abord élaboré en 1933 sous la forme d'un article intitulé *La notion de dépense*), l'auteur cherche à démontrer, comme le souligne Guy Scarpetta, « qu'une société ne se définit pas seulement par la façon dont elle produit des richesses, et par les rapports sociaux qui s'articulent à ces modes de production, mais aussi par la façon dont elle dépense

¹ Marc Guillaume. « Bataille économiste : une fresque grandiose des sociétés humaines ». *Magazine littéraire*, no 243 (juin 1987), p. 30-31.

l'excédent de ces richesses² ». Bataille élabore ainsi une « économie générale » qui vise une généralisation des rapports sociaux propres à la dilapidation de richesses excédentaires. Il se base d'abord sur la prémisse qu'une dépense improductive est inhérente à la circulation de l'énergie sur la surface de la Terre :

Je partirai d'un fait élémentaire : l'organisme vivant, dans la situation que déterminent les jeux de l'énergie à la surface du globe, reçoit en principe plus d'énergie qu'il n'est nécessaire au maintien de la vie : l'énergie (la richesse) excédante peut être utilisée à la croissance d'un système (par exemple d'un organisme) ; si le système ne peut plus croître, ou si l'excédant ne peut en entier être absorbé dans sa croissance, il faut nécessairement le perdre sans profit, le dépenser, volontiers ou non, glorieusement ou sinon de façon catastrophique.³

Cette observation semble identifier le surplus d'énergie (de richesses) et sa consommation comme phénomènes indissociables de l'existence biologique. Ainsi, la gestion d'un surplus énergétique serait imposée à tout système ou organisme vivant. Après avoir consommé le nécessaire voué à une dépense *productive* (pour sa survie, son développement et sa conservation), l'être vivant ne pourrait cesser la consommation dorénavant *improductive* de son énergie⁴. Loin de se résoudre à une finalité utile, l'excédent énergétique se dépenserait donc gratuitement à travers des activités « qui ont leur fin en elles-mêmes » :

[...] le luxe, les deuils, les guerres, les cultes, les constructions de monuments somptuaires, les jeux, les spectacles, les arts, l'activité sexuelle perverse (c'est-à-dire détournée de la finalité génitale), représentent autant d'activités qui, tout au moins dans les conditions primitives, ont leur fin en elles-mêmes. Or, il est nécessaire de réserver le nom de *dépense* à ces formes improductives [...]. Elles constituent un ensemble caractérisé

² Pierre Lefebvre. « La part maudite de Georges Bataille : six questions à Guy Scarpetta ». *Liberté*, vol 51, no 2 (mai 2009), p. 52.

³ Georges Bataille. *La part maudite précédé de « La notion de dépense »*. Paris : Les éditions de minuit, 2011 [1933, 1949], p. 49.

⁴ *Ibid.*, p. 23.

par le fait que dans chaque cas l'accent est placé sur la *perte* qui doit être la plus grande possible pour que l'activité prenne son véritable sens.⁵

Il apparaît erroné pour Bataille de chercher à justifier ces activités en leur trouvant une utilité dans un cadre de pensée utilitariste. Le surplus de richesses, lorsque destiné à une fonction utilitaire, forme un non-sens : les richesses ne peuvent guère être productives puisqu'elles excèdent par définition le stade de l'utilité. Les activités dilapidatrices d'énergie, réalisées hors de toute raison utilitaire, canalisent donc le surplus en répondant à une nécessité d'ordre biologique.

Cependant, la perte – conçue généralement comme un gaspillage des ressources – ne se trouve plus valorisée dans la société utilitariste, et ce malgré le fait que les dépenses improductives soient des phénomènes récurrents dans l'histoire⁶. Pour être moralement acceptable, toute activité doit aujourd'hui être justifiée par une participation à la croissance économique. Pourtant, en concordance avec Bataille, Jean Baudrillard explique que la dépense inutile est indissociable de l'existence humaine :

Toutes sociétés ont toujours gaspillé, dilapidé, dépensé et consommé au-delà du strict nécessaire, pour la simple raison que c'est dans la consommation d'un excédent, d'un superflu que l'individu comme la société se sentent non seulement exister, mais vivre.⁷

Si la dépense improductive permet à l'individu de se sentir vivre, il est cependant absurde d'accroître les richesses dans l'optique d'une meilleure qualité de vie. Dans la société de consommation, il est évident que l'accumulation sans compromis des richesses ne fait qu'occasionner un accroissement exponentiel du

⁵ *Ibid.*, p. 23-24.

⁶ *La part maudite* est justement consacrée à l'observation de ce phénomène dans différentes sociétés modernes et pré-modernes.

⁷ Jean Baudrillard. *La société de consommation*. Paris : Denoël, coll. « Idées », 1974 [1970], p. 49.

gaspillage : « Les progrès de l'abondance, c'est-à-dire de la disposition des biens et d'équipements individuels et collectifs toujours plus nombreux, ont pour contrepartie des "nuisances" toujours plus graves⁸ », souligne Baudrillard. L'accroissement des richesses a pour effet d'augmenter corrélativement des nuisances qui sont inhérentes à la logique de croissance : « [...] on n'en finirait pas de recenser toutes les activités productives et consommatrices qui ne sont que palliatifs [sic] aux nuisances internes du système de la croissance⁹ ». Baudrillard établit le constat suivant :

[...] partout on touche à un point où la dynamique de la croissance et de l'abondance devient circulaire et tourne sur elle-même. Où de plus en plus, le système s'épuise dans sa reproduction. [...] où tout le surcroît de productivité passe à entretenir les conditions de survie du système.¹⁰

La croissance illimitée s'accompagne de la nécessité d'une dépense improductive toujours plus grande. Dans ce contexte, la récupération capitaliste des dépenses palliatives aux nuisances dues à la surproduction paraît paradoxale (le développement d'entreprises qui œuvrent dans la gestion des déchets, par exemple, est symptomatique de cette récupération productive des nuisances dues à la production de surplus). Puisque la pensée utilitariste dévalorise les activités qui ne possèdent aucune utilité, les structures qui caractérisent l'économie capitaliste assurent à l'excédent de richesses une finalité palliative qui participe au développement du système économique actuel et renforce son hégémonie. Les êtres se voient même conditionnés à développer des « besoins » inutiles qui prennent racine dans l'offre de surplus toujours croissante. C'est cette dynamique circulaire que dénonce également Jacques T. Godbout, un des tenants du *Mouvement anti-utilitariste dans les sciences sociales* (le M.A.U.S.S.), pour qui la production de surplus est devenue systémique dans la société moderne :

⁸ *Ibid.*, p. 41.

⁹ *Ibid.*, p. 42.

¹⁰ *Ibid.*, p. 44.

Le grand paradoxe de cette société, c'est que l'objectif de tout producteur sera de produire de l'inutile. Car l'économie et ses agents sont tous mobilisés dans la production de surplus. Or, qu'est-ce qu'un surplus, sinon, par définition, une chose non nécessaire à celui qui la produit, une chose à laquelle il va falloir trouver une utilité, qui ne va plus de soi. Le surplus, c'est ce qui se cherche une utilité. [...] La tendance permanente à créer des besoins pour écouler la production devient ainsi inhérente au système.¹¹

Toujours selon Bataille, alors que la production de richesses est défendue comme étant favorable à une augmentation de la qualité de vie (dans le mirage de l'*american way of life*), la dynamique de croissance illimitée fait également son chemin dans les esprits :

[Les êtres] apparaissent proposés à une croissance de leurs ressources d'énergie. Ils font la plupart du temps de cette croissance, au-delà de la simple subsistance, leur but et leur raison d'être. Mais dans cette subordination à la croissance, l'être donné perd son autonomie, il se subordonne à ce qu'il sera dans l'avenir, du fait de l'accroissement de ses ressources. En fait, la croissance doit se situer par rapport à l'instant où elle se résoudra en pure dépense. Mais c'est précisément le passage difficile. La conscience en effet s'y oppose en ce sens qu'elle cherche à saisir quelque objet d'acquisition, *quelque chose*, non le *rien* de la pure dépense.¹²

L'accumulation de richesses par un refoulement de la dépense amène la conscience à projeter ultérieurement l'acquisition de quelque chose. L'espoir d'une dépense future permet ainsi de justifier l'épargne de richesses. Toutefois, étant gaspillage de surplus, la dépense improductive ne peut se résoudre en rien d'autre que le seul acte de dépenser. De plus, l'accroissement des richesses dans l'optique d'un avenir oisif ne fait qu'accentuer les risques de crises de plus en plus catastrophiques. Bataille insiste sur ce point : s'ils peuvent choisir en temps normal les modalités de la

¹¹ Jacques T. Godbout, *L'esprit du don*. Montréal : Éditions Boréal, 1992, p. 218.

¹² Georges Bataille. *Op. cit.*, p. 182.

dépense, les êtres ne peuvent néanmoins prévoir la quantité de perte encourue¹³. Par conséquent, l'accumulation de richesses rend disponible un surplus qui finit notamment par financer des destructions de plus en plus grandes (le risque d'une catastrophe nucléaire étant notamment crainte par l'auteur)¹⁴. Dès lors, il apparaît nécessaire de se sortir d'une logique de croissance et d'accumulation en choisissant comment opérer la dépense dans l'immédiat, plutôt qu'en subir les pertes néfastes dues à son trop grand refoulement. L'évidence d'un assujettissement non seulement aveugle mais inquiétant à la croissance prouve, pour Bataille, la nécessité d'une appropriation de la dépense. C'est ce que résume Jean Piel dans la préface de la dernière édition de *La part maudite* :

Tout le problème est de savoir comment [...] est utilisé le surplus. [...] Mais c'est aussi du choix que feront les hommes d'aujourd'hui du mode de dépenser l'inéluctable excédent que dépend leur avenir. Vont-ils continuer à « subir » ce qu'ils pourraient « opérer », c'est-à-dire laisser le surplus provoquer des explosions de plus en plus catastrophiques au lieu de le « consumer » volontairement, de le détruire consciemment par des voies qu'ils puissent choisir et « agréer » ?¹⁵

Il revient dès lors à toutes et tous de prendre conscience de la nécessité de dépenser sans utilité le surplus de richesses. Autrement dit, de réduire le niveau de ce surplus en l'évacuant consciemment par la voie d'une perte. Les activités improductives servent ainsi des mécanismes de régulation. Elles répondent à une nécessité de libérer des forces qui, dans le refoulement, peuvent se retourner contre soi.

¹³ Cédric Mong-Hy. *Bataille cosmique : du système de la nature à la nature de la culture*. Paris : Éditions Lignes, 2012, p. 86.

¹⁴ Cette crainte est sans doute due au fait qu'il développe sa réflexion dans une période caractérisée par la montée du nazisme en Allemagne (Hitler accède à la Chancellerie en 1933) et par la Seconde Guerre Mondiale (1939-1945). L'article *La notion de dépense* date de 1933 et il achève la rédaction de *La part maudite* en 1949, dans un contexte qui voit poindre également les tensions à l'origine de la Guerre Froide.

¹⁵ Jean Piel. « Introduction. Bataille et le monde ». Dans Georges Bataille. *Op cit.* p. 16.

1.1.2 Le *potlatch* et la propriété positive de la perte

Fasciné par les rites destructeurs (notamment les sacrifices) dans les sociétés archaïques, Bataille s'appuie sur la théorie du *potlatch* de Marcel Mauss pour définir le phénomène de la dépense improductive. Le *potlatch* est un échange non-marchand basé sur l'obligation de détruire des richesses dans le but d'établir le rang social d'un clan par rapport à ses rivaux¹⁶. Ce type de don archaïque a été observé chez de nombreux peuples primitifs (notamment sur la côte ouest canadienne), ce qui prouve qu'une conception de la richesse basée sur la dilapidation est très ancienne et répandue¹⁷. Le surplus inutile, chez ces peuples, apparaît comme une forme à mépriser :

[...] les protagonistes d'un *potlatch* se doivent de manifester tout le mépris qu'ils éprouvent envers la richesse pour elle-même, et tout le prix qu'ils attachent à leur honneur, à leur prestige, en se montrant chacun le plus généreux et le plus dépensier de tous.¹⁸

L'observation des grandes fêtes sacrificielles faite par Mauss, où des individus vont jusqu'à brûler des objets précieux et des villages entiers afin d'établir leur prestige face à un clan adverse, montre pour Bataille qu'une forme de pouvoir découle du sacrifice de la perte. Il y voit là une « propriété positive de la perte – de laquelle découlent la noblesse, l'honneur, le rang dans la hiérarchie¹⁹ ». Pour Florence Weber, l'analyse bataillienne du *potlatch* est la prémisse d'une réflexion sur l'essence de la consommation moderne où « tout échange est lutte, [où] toute lutte de

¹⁶ Marcel Mauss. *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. Paris : PUF, coll. « Quadrige Grands textes », 2007 [1923-1924], p. 87.

¹⁷ Mauss étudie ce phénomène à travers une ethnographie comparée de peuples des îles du Pacifique (Polynésie et Mélanésie), des autochtones du nord-ouest américain et des droits indo-européens anciens (Rome, Inde, droit germanique), pour terminer avec sa récurrence dans la société française de l'époque. Voir : Florence Weber. « Introduction ». Dans Marcel Mauss. *Op. cit.*, p. 11-12.

¹⁸ *Ibid.*, p. 19.

¹⁹ *Ibid.*, p. 28.

générosité est lutte pour le pouvoir, et [où] le don n'est qu'un processus de destruction qui ne connaît pas de limites²⁰ ».

Alors que c'est toute une communauté qui profite de l'échange somptuaire dans les sociétés archaïques observées, le paradigme du *potlatch* s'observe toujours dans la société de consommation. Il perd toutefois son aspect collectif. D'ailleurs, le droit de dépenser revendiqué par toutes et tous au nom de la justice et de la liberté individuelle constitue pour Bataille la fameuse part maudite de notre civilisation. Parce que la raison utilitaire nécessaire au bon fonctionnement du système capitaliste ne se conçoit qu'en termes de finalité et de rentabilité, les dépenses sont vécues dans l'optique de l'acquisition de quelque chose, dont un statut social supérieur que la pensée dominante valorise. De connivence avec la pensée marxiste de son temps, Bataille voit dans le *potlatch* individualisé une lutte de pouvoir qui repose sur l'adversité et qui condamne les êtres à l'aliénation. Francis Marmande résume ce paradoxe au cœur du *potlatch* : « L'homme qui assure son rang d'une accumulation de richesses vouées à la destruction n'a pas véritablement ce rang : il est condamné à la comédie risible de ce rang²¹ ».

Malgré l'impression de liberté qu'offre le *potlatch* par l'affranchissement de la raison utilitaire et la libération d'une énergie excédante, la dépense individualisée dans la société de consommation ne nie que momentanément l'utilitarisme. Puisque le statut social tend à reposer sur la consommation de luxes, le *potlatch* isole et soumet l'individu « à l'accroissement permanent de la production et à la domination de la marchandise²² ». L'existence est ainsi destinée à une croissance perpétuelle des biens matériels, ce qui voue l'être à assurer la survie du système économique en place. « Freinées par l'accumulation capitaliste, les dépenses somptuaires changent de

²⁰ *Ibid.*, p. 20.

²¹ Francis Marmande. *Georges Bataille politique*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1985, p. 156.

²² Jacques T. Godbout. *Op. cit.*, p.228.

sens et de portée²³ », insiste Marmande. Ainsi, l'usage individualiste de la dépense lui fait perdre toute sa fonction initiale de ciment communautaire et donne l'illusion d'une autonomie qui reflète au final une forme de lutte pour le prestige. Rien n'apparaît plus absurde que la nécessité de travailler pour avoir un plus grand pouvoir d'achat et ainsi s'adonner à une lutte de prestige qui profite au système économique. Le pouvoir qui découle de la perte semble être instrumentalisé dans la perpétuation d'une structure sociale hiérarchisée qui asservit la dépense à une logique d'élévation sociale.

1.1.3 La souveraineté contre l'assujettissement à la raison utilitaire

Dans ce contexte, Bataille entrevoit la possibilité d'une insubordination à la logique utilitaire et individualiste. Profondément révolutionnaire, sa pensée mène à un rejet de toutes conceptions raisonnables :

[...] la vie humaine ne peut en aucun cas être limitée aux systèmes fermés qui lui sont assignés dans des conceptions raisonnables. L'immense travail d'abandon, d'écoulement et d'orage qui la constitue pourrait être exprimé en disant qu'elle ne commence qu'avec le déficit de ces systèmes : du moins ce qu'elle admet d'ordre et de réserve n'a-t-il de sens qu'à partir du moment où les forces ordonnées et réservées se libèrent et se perdent pour des fins qui ne peuvent être assujetties à rien dont il soit possible de rendre des comptes. C'est seulement par une telle insubordination, même misérable, que l'espèce humaine cesse d'être isolée dans la splendeur sans condition des choses matérielles.²⁴

Alors que la raison capitaliste justifie l'accumulation de richesses en représentant la croissance économique comme ayant une « utilité servile²⁵ », Bataille déconstruit cette pensée dans l'optique d'une souveraineté de l'être qui libère les

²³ Francis Marmande. *Op. cit.*, p. 136.

²⁴ Georges Bataille. *Op. cit.*, p. 37.

²⁵ Georges Bataille. *La souveraineté*. Paris : Nouvelles Éditions Lignes, 2012 [1976], p. 14.

forces excédantes et consomme « contre toute raison²⁶ ». L'être souverain est donc celui qui chemine vers une « conscience de soi²⁷ » vis-à-vis l'évidence d'un « accomplissement inutile et infini de l'univers²⁸ ». Il s'agit d'une conscience qui entre en contradiction évidente avec l'aliénation propre au monde du travail :

Ce qui distingue la souveraineté est la consommation des richesses, en opposition au travail, à la servitude, qui produisent les richesses sans les consommer. Le souverain consomme et ne travaille pas, tandis qu'aux antipodes de la souveraineté, l'esclave, l'homme sans avoir, travaillent et réduisent leur consommation au nécessaire, aux produits sans lesquels ils ne pourraient ni subsister ni travailler.²⁹

Bataille formule l'utopie de l'être souverain libéré de son aliénation au monde du travail par la dépense improductive. « [La dépense] apparaît ainsi comme une affirmation de la vie totalement libérée : elle constitue pour l'homme l'expérience de la liberté ou de l'autonomie véritables.³⁰ » L'être souverain et libre, indique Koichiro Hamano, « s'évade de son *moi* comme d'une prison et *ouvre* son être au dehors³¹ », ce qui lui permet une intime connexion avec autrui consumant authentiquement. La dépense improductive, telle que réfléchie par Bataille, est irréductible à une expérience individuelle. Elle se conçoit plutôt comme acte de communication et d'émancipation collective : « [...] la dilapidation de l'énergie et des biens qu'elle produit, en tant que négation de l'isolement avare de l'individu, est la voie où passe la communication entre les hommes³² ». Ce que la dépense improductive permet est de communier avec

²⁶ *Ibid.*, p. 30.

²⁷ « Il s'agit d'en arriver au moment où la conscience cessera d'être conscience de *quelque chose*. En d'autres termes, prendre conscience du sens décisif d'un instant où la croissance (l'acquisition de *quelque chose*) se résoudra en dépense, est exactement la *conscience de soi*, c'est-à-dire une conscience qui n'a plus rien pour objet. » Georges Bataille, *La part maudite* précédé de « *La notion de dépense* ». *Op. cit.*, p. 182.

²⁸ *Ibid.*, p. 49.

²⁹ Georges Bataille. *La souveraineté*. *Op. cit.*, p. 14.

³⁰ Koichiro Hamano. *Georges Bataille : la perte, le don et l'écriture*. Dijon : Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2004, p. 60.

³¹ *Ibid.*, p. 72.

³² Georges Bataille cité par Koichiro Hamano. *Ibid.*, p. 77.

autrui dans le partage sensible de passions réciproques. Elle est, en ce sens, à l'opposé d'une raison utilitaire qui isole les individus dans l'appât du gain :

[...] la raison est synonyme de réduction, voire de castration, non seulement de la pensée, mais de la vie elle-même, et d'égoïsme : impliquant l'atomisation d'un organisme social dont chaque partie est motivée par son strict intérêt. Bataille est l'un des premiers à avoir compris comment le capitalisme technocratique parvenait à dépolitiser les masses en achetant leur soumission par des avantages matériels. [...] Mais que la raison soit facteur de désagrégation sociale, cela est dû plus essentiellement à ce qu'elle exorcise les forces archaïques qui toujours eurent un rôle de ferment et de ciment communautaire.³³

La notion de communication – ou de communion – évoquée par Bataille suppose dès lors une « fonction sociale³⁴ » de la dépense créatrice de liens entre esprits souverains. L'insubordination anti-utilitariste permettrait ainsi de « rendre la richesse à sa fonction, au don, au gaspillage sans contre-partie³⁵ ». Par conséquent, la perte semble envisagée comme le coût d'une communion plus grande entre les êtres³⁶. C'est ce constat qui traverse toute l'œuvre de Bataille : soit celui d'une nécessaire libération des pulsions en dehors de toute subordination utilitaire et dans l'optique d'une communication sacrée.

1.2 L'art et la dépense improductive

Puisqu'elle est l'expression de pulsions, il apparaît nécessaire pour les héritières et les héritiers de Bataille d'insister sur le fait que la dépense improductive ne se réduit pas à une pure perte insignifiante. « Au contraire, » indique Cédric

³³ Jean-Michel Heimonet, *Négativité et communication*. Paris : Éditions Jean-Michel Place, coll. « Surface », 1990, p. 90-91.

³⁴ Georges Bataille, *La part maudite précédé de « La notion de dépense »*. *Op. cit.*, p. 26.

³⁵ *Ibid.*, p. 63.

³⁶ Le mouvement actuel de la « décroissance conviviale », actif notamment en France et au Québec, peut sembler s'inscrire dans un même esprit. Voir : Mouvement Québécois pour une décroissance conviviale. *Manifeste*. Récupéré le 5 avril 2014 de <http://www.decroissance.qc.ca/manifeste>.

Mong-Hy, « la dépense fait signe, elle se signale en tant qu'elle prend une forme et/ou qu'elle provoque une réaction émotionnelle.³⁷ » Mong-Hy poursuit en expliquant que l'excédent d'énergie consommé par la dépense improductive caractérise notamment la culture visuelle :

[...] la « *dépense* » est effectivement pour l'organisme un déperdition irréversible d'énergie, une « simple perte », mais au sein d'une société complexe capable de faire un sort non moins complexe aux « *signes* » et aux productions culturelles de l'*homo sapiens*, la « *dépense* » est aussi pour autrui un ensemble de signes lumineux à l'origine du sens qui inonde notre monde voyant.³⁸

Cette nuance apportée à la manifestation de la dépense permet de concevoir la création artistique comme le signe d'une insubordination vis-à-vis la société de croissance productiviste. Lorsqu'une ou un artiste produit de l'art, c'est qu'elle ou il possède le surplus d'énergie nécessaire à l'action anti-utilitaire. Cette personne préfère employer cet excès énergétique à la création de « signes » plutôt que de se fondre dans la société de production et de servir la croissance économique. Si produire de la richesse accroît le besoin de dépenser, l'art, puisqu'il dilapide les richesses, occupe donc un rôle de soupape qui permet la libération des forces productives³⁹. Un paradoxe majeur persiste toutefois dans la marchandisation de l'art, que de nombreuses et de nombreux artistes ont tenté de détourner au siècle dernier. Ce paradoxe toutefois persistant en art actuel sera soulevé plus tard dans les études de cas.

³⁷ Cédric Mong-Hy. *Bataille cosmique : du système de la nature à la nature de la culture*. Paris : Éditions Lignes, 2012, p. 96.

³⁸ *Ibid.*, p. 96.

³⁹ Cette conception de l'art comme soupape est défendue par Laurence Bertrand Dorléac. Voir : Laurence Bertrand Dorléac. *L'ordre sauvage : violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*. Paris : Éditions Gallimard, coll. « Art et artistes », 2004, 408 p.

1.2.1 Bataille et l'informe

L'art étant dépense improductive, l'artiste semble donc apparaître comme une des figures de l'être souverain par excellence. Étant lui-même reconnu pour sa littérature érotique transgressive, Bataille considère d'ailleurs la voie de la création comme un moyen de s'affranchir de la domination de la raison. « L'art représente [pour Bataille] une révolte contre le monde profane du travail, dominé par le projet et l'utilité⁴⁰ », résume Vincent Teixeira. Bataille voit dans l'art des avant-gardes de son temps les promesses d'une libération de la création qui s'est toujours vue subordonnée à une autorité supérieure (que ce soit celle de l'Église, de la Monarchie, de l'État). L'artiste, par son investissement autonome dans de nouvelles formes d'art⁴¹, aurait le pouvoir de renverser les rapports de domination en se posant comme être souverain.

Postmoderne avant la lettre, Bataille s'oppose cependant autant à la raison qu'aux dogmes et à la suprématie du savoir. Très critique des avant-gardes qui soumettent l'art au service d'une quête de vérité (esthétique ou politique), il valorise l'expérience insubordonnée plutôt que les projets idéologiques⁴². L'art, en tant que forme d'expression souveraine, devient résistance. Cette résistance ne peut toutefois pas faire programme, car elle est d'abord résistance à la raison et au savoir. Elle doit s'ouvrir à l'inconnu du risque et au désordre du chaos. Teixeira résume cette vision de l'art qui se rapproche énormément de celle du philosophe Jacques Rancière (et sur laquelle ce mémoire se conclut) :

Contre l'inertie et l'assoupissement de la vie, contre la subordination aux ordres totalitaires et la soumission de l'esprit, l'art devient le lieu d'une expérience extatique où la

⁴⁰ Vincent Teixeira. *Georges Bataille, la part de l'art : la peinture du non-savoir*. Paris : L'Harmattan, 1997, p. 81.

⁴¹ Comme celles avancées en Europe par les Dadaïstes, les Cubistes et les Surréalistes.

⁴² Au départ rattaché au surréalisme, Bataille s'est ensuite distancié de ce courant pour cette raison.

défaite de l'esprit est le signe de sa démesure, de son ouverture au non-savoir, au non-sens, au non-vrai, au non-sérieux.⁴³

L'art est, pour Bataille, une dépense qui transgresse et introduit dans le réel de nouvelles possibilités. Plus qu'une esthétisation de la vie qui serait gage de savoirs, de sens, de vérités ou de sérieux, l'art apparaît comme une exaltation de l'existence et du non-savoir : « Bataille perçoit l'art comme la chance d'une intensification de la vie, la perspective d'une ouverture à tout le possible [...] »⁴⁴. Héritier de Nietzsche et de Hegel, il perçoit l'art comme une « négativité autonome qui transgresse la culture et le savoir »⁴⁵. L'art étant dépense, il aurait ainsi une fonction positive basée sur le décroisement des valeurs morales, économiques ou politiques.

Pour Bataille, l'artiste souverain ou souveraine est, par conséquent, celle ou celui qui fait le sacrifice de la raison au profit d'un désordre du désir⁴⁶. Elle ou il se dépense, se consume et se donne au moyen d'une communication de passions existentielles, sans autre objectif que de livrer son existence à l'expérience d'un réel brut. Non loin de l'expérience mystique, l'art serait à ce titre le « dernier refuge du sacré »⁴⁷ : « Dans ses formes les moins serviles, l'art s'apparente au sacré par un dépassement de notre condition limitée, une dépense d'énergie improductive et une communication du pathos existentiel »⁴⁸. Engendrant des expériences de destructions polymorphes (destruction de la matière, de l'ordre, du sens), l'artiste fait figure non pas d'éclaireuse ou d'éclaireur (ce que Bataille reproche justement à ses contemporaines et ses contemporains dont André Breton), mais de créatrice ou de créateur libéré de toute forme d'aliénation. Les signes qu'elle ou il produit, dans ce contexte, sont symptomatiques de cette insubordination.

⁴³ *Ibid.*, p. 126.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 83.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 84.

Opposée à la beauté classique et à tout souci de stylisation, Bataille défend un art de l'informe. Pour lui, l'informe permet de révéler les « mécanismes d'exclusion des "choses abjectes" »⁴⁹ :

Est informe ce qui ne ressemble à rien, ne s'aligne sur aucun modèle, exclut toute taxinomie fondée sur des critères formels. L'informe apparaît comme un processus structural de déconstruction, de mise en mouvement, de la beauté à la laideur, de la séduction à l'horreur, qui introduit le vacillement, la dissemblance et le désastre dans les formes.⁵⁰

Exhibant « le tragique, la violence, l'émotion de l'existence »⁵¹, un art de l'informe s'oppose aussi bien au marché qu'au musée qui dénaturent l'expérience en annihilant la valeur d'usage de l'art au profit d'une valeur d'échange⁵² : « Bataille est partisan d'une valeur d'usage de l'art, un usage improductif plus rituel qu'utilitaire, expression d'une culture vivante contre la capitalisation des formes »⁵³. « Soucieux d'une action efficace sur le réel »⁵⁴ spécifie Teixeira, Bataille valorise l'art qui franchit la frontière entre l'artistique et la vie quotidienne, cet art qui connecte l'artiste aux contingences du réel et permet une ouverture illimitée au non-savoir. Plus d'un demi-siècle avant la lettre, Bataille semble déjà placer les bases d'une définition de l'art critique actuel : un art d'attitude ancré dans la réalité et possédant une valeur d'usage indéterminée dans les sphères extra-artistiques⁵⁵.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 41.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 53.

⁵² *Ibid.*, p. 67.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 109.

⁵⁵ À ce sujet, Stephen Wright parle d'un « art sans œuvre, sans auteur et sans spectateur » qui ouvre sur une nouvelle valeur d'usage de l'art. Voir : Stephen Wright (commissaire). « Vers un art sans œuvre, sans auteur et sans spectateur ». Dans *XV^{ème} Biennale de Paris*. Catalogue d'exposition (Locations multiples, 1^{er} octobre 2006 – 30 septembre 2008). Récupéré le 14 janvier 2014 de <http://www.archives.biennaledeparis.org/fr/2006-2008/>.

1.2.2 Un art d'attitude

Aux sources de cet art critique qui sera davantage approfondi dans les prochains chapitres se trouve une panoplie d'expérimentations prenant racine dans une redéfinition de la valeur d'usage de l'art. Depuis les avant-gardes historiques, la volonté de fondre ensemble l'art et la vie s'est perpétuée comme un important *leitmotiv* tout au long du XX^e siècle. La disparition de l'œuvre d'art comme objet produit et destiné à une monstration balisée par les frontières de l'institution est sans aucun doute un des principaux legs de ces courants au champ de la création contemporaine.

Comme l'explique le critique d'art Jean-Yves Jouannais, tout un pan de l'histoire de l'art du XX^e siècle se caractérise par le rejet de la création matérielle et la valorisation d'un art d'attitude. Critiques envers le système de production capitaliste, des « artistes sans œuvres » se seraient détachés radicalement d'un art de la représentation :

Nombre de créateurs ont opté pour la non-création, ou plus précisément, peu séduit par l'idée d'avoir à donner des preuves de leur statut d'artiste, se sont contentés d'assumer celui-ci, de le vivre pour eux-mêmes, pour leur entourage, soit dans le pur éther conceptuel, soit dans l'esthétique vécue et partagée du quotidien [...].⁵⁶

Ces arts d'attitudes, ayant fait de l'œuvre un objet immatériel, font également « l'économie du travail, des contraintes et tensions inhérentes au faire⁵⁷ ». L'esprit dada, le geste dandy, la dérive situationniste, le silence de Marcel Duchamp, le mouvement Fluxus ou encore les Congrès de banalyse seraient au nombre de ces pratiques improductives rattachées à « l'immatériel, au non démonstratif, à l'ironie du

⁵⁶ Jean-Yves Jouannais. *Artistes sans œuvre. I would prefer not to*. Paris : Hazan, 1997, p. 10.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 15.

geste, à la poésie des coïncidences [...]»⁵⁸ ». Bien que ces pratiques soient le plus souvent invisibles, Jouannais insiste sur leur dimension politique. Il y voit différents « modes de résistance » face à une « bourgeoisie [...] née de la productivité à sa maturité industrielle [qui] édicte [...] la charte utilitariste et décorative de l'art auquel elle aspire⁵⁹ ». Selon l'auteur, c'est le contexte des années soixante avec l'avènement de la contre-culture et de l'art conceptuel qui constituerait manifestement un des moments les plus critiques de cette dématérialisation de l'art :

L'art conceptuel, il faut l'envisager – le contexte historique aidant – comme une grève, un mouvement social, le blocage, avec l'occupation des lieux, des chaînes de montage d'une usine de bibelots. Ce mouvement consiste avant tout en une condamnation du destin-marchandise de l'œuvre d'art. [...] le courant conceptuel prend position contre le fait qu'en son apogée, la société de consommation accueille au sein de ses circuits de distribution, dans ses réseaux de promotion, l'objet d'art [...].⁶⁰

Pour Jouannais, bien qu'un certain puritanisme soit associé à l'art conceptuel, il n'en reste pas moins qu'il s'agisse d'un « activisme politique⁶¹ ». Prenant partie pour une forme de rétention en réaction à la « logique industrielle et mortifère du musée⁶² », le travail des artistes qui font primer l'idée, le concept ou le processus sur la réalisation matérielle, notamment à travers la forme du geste, engage donc une critique de la société productiviste. Il apparaît évident qu'un lien se trace entre cet art d'attitude et la vision de l'art en tant que dépense d'énergie improductive telle que développée par Bataille.

Ce pont entre la pensée de Bataille et l'art d'attitude qui atteint son apogée avec l'art conceptuel est élaboré par l'historien de l'art Philippe Chatel. Ce dernier

⁵⁸ *Ibid.*, p. 101.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 42-43.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 80.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*, p. 11.

s'intéresse justement aux pratiques artistiques conceptuelles qui, depuis les années soixante, font de l'inutilité le point de départ de quêtes absurdes où l'action de (se) dépenser pour rien déjoue toute finalité. Ce culte de l'inutile, souvent traduit par l'échec de gestes improbables, relèverait pour l'artiste d'une angoisse existentielle : elle ou il aurait davantage « compris le non-sens de la vie⁶³ ». Par ce « non-sens », Chatel réfère au destin fatal des êtres vivants, seule certitude avec laquelle toutes et tous doivent conjuguer : « L'artiste ironise donc sur sa propre existence, prenant conscience, mieux, mettant en scène, le vide et l'inévitabilité de cette fin commune à tous : la mort⁶⁴ ». L'accent est donc mis sur des gestes qui mettent en évidence l'absurdité d'une existence pourtant circonscrite à un travail productif. Cet absurde, bien qu'il se prenne avec humour, cache dès lors un côté tragique.

Dans la veine des « artistes sans œuvres », il s'agit pour ces artistes de se consacrer pleinement à un travail processuel sans finalité – qu'il se trouve matérialisé dans des œuvres ou non. Comme l'indique Chantal Pontbriand au sujet de la notion de travail en art conceptuel : « On privilégie l'action, le geste et ainsi naît un art essentiellement axé sur le processus. [...] Le travail est valorisé à la place du résultat. On s'intéresse au travail en lui-même, pour lui-même⁶⁵ ». L'artiste se fait consommatrice ou consommateur d'une énergie excédante qui se matérialise en expérience à l'encontre de la pensée utilitaire. S'inscrivant dans cette mouvance, les artistes que cite Chatel (Richard Long, Francis Alys, Gabriel Orozco, Richard Serra ou encore Simon Starling), lui permettent de démontrer que la dépense « pour rien » n'est pourtant pas une dépense réduite à ce « rien », car elle pousse l'artiste à faire une action :

⁶³ Philippe Chatel. « La dépense, mode d'emploi : Pratiques d'artistes et autres fictions ». *Nouvelle revue d'esthétique*, no 4 (2009, 2^e semestre), p. 113.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Chantal Pontbriand. « Au-delà du travail ». Dans Raphaële Jeune (commissaire). *Valeurs croisées : Biennale d'art contemporain*. Catalogue d'exposition (Rennes, Les Ateliers de Rennes, 16 mai – 20 juillet 2008). Dijon : Les presses du réel, 2008, p. 43.

Et ce qu'elle lui fait faire, c'est un geste inhabituel voire incongru, car ne s'inscrivant pas dans une logique productive. La dépense est représentée en tant que telle. Cette dépense n'est pas pure perte, puisqu'elle produit l'œuvre ; elle est l'œuvre, mais elle se démarque d'un geste social inclus dans une forme de rentabilité [...].⁶⁶

À titre d'action réalisée dans le contexte de la vie quotidienne, la dépense en art est improductive sur le plan utilitaire et économique. En formalisant des attitudes d'ordre micropolitique, la pratique de certaines et de certains artistes apparaît donc comme une critique résistante envers la pensée dominante. C'est ce qui sera démontré dans les prochains chapitres.

⁶⁶ Philippe Chatel. *Op. cit.*, p. 116.

CHAPITRE 2

Michel de Broin et la consommation insubordonnée

Parmi les attitudes qui font appel à la dépense improductive en art actuel, celle de la consommation insubordonnée aux conventions utilitaires est récurrente chez les artistes productrices et producteurs de singularité. En s'appuyant sur une déconstruction du phénomène de la consommation telle qu'effectuée dans les années soixante-dix et quatre-vingt par les sociologues Michel de Certeau et Jean Baudrillard, l'objectif de ce chapitre sera de défendre la consommation comme une activité qui n'est pas strictement passive et aliénée. Dans sa forme anti-utilitaire – qui la rapproche bien plus d'une *consumation* –, l'activité consommatrice peut revêtir les attributs d'une dépense souveraine constitutive d'un discours critique. L'appropriation tactique des produits du quotidien, notamment par la postproduction, permet à l'artiste de déconstruire leur valeur, tandis que la présence d'un surplus d'énergie dépensé de façon improductive se révèle comme une critique de l'utilitarisme. La pratique artistique de Michel de Broin permet justement de démontrer comment l'artiste contemporaine ou contemporain effectue un usage improductif des objets de consommation – usage souverain qui fait preuve d'insoumission et de critique.

2.1 La consommation comme production

2.1.1 La manière de faire

La possibilité de considérer un usage improductif des objets de consommation repose d'abord sur la nécessité de complexifier le rôle des consommatrices et des consommateurs. Dans la lignée du marxisme, de nombreuses auteures et de nombreux auteurs du XX^e siècle se sont intéressés aux mécanismes de domination sur lesquels repose la société occidentale. Ces observations permettent de mieux décrypter les stratégies de contrôle et de régulation du système dominant. On constate ainsi qu'une société productiviste met en place les structures sociales propices à une reproduction de la logique productive. Dans ce contexte, l'activité consommatrice apparaît comme

une servile reproduction du modèle dominant, ne servant qu'à augmenter la productivité globale.

Il apparaît cependant erroné pour Michel de Certeau de croire que toutes les consommatrices et tous les consommateurs se conforment au statut de dominés, que toutes et tous reproduisent les mécanismes du système sans faire preuve d'autodétermination. Dans son analyse des différents usages des formes du quotidien, le sociologue démontre que la vie de tous les jours recèle des moments pendant lesquels les personnes font preuve de créativité afin de détourner les normes socialement imposées et de se les approprier. Cette consommation insoumise, il la définit comme production :

À une production rationalisée, expansionniste autant que centralisée, bruyante et spectaculaire, correspond une *autre* production, qualifiée de « consommation » : celle-ci est rusée, elle est dispersée, mais elle s'insinue partout, silencieuse et quasi invisible, puisqu'elle ne se signale pas avec des produits propres, mais en *manières d'employer* les produits imposés par un ordre économique dominant.¹

De ces façons de détourner l'usage prescrit des choses découle pour de Certeau une « mise en ordre sociopolitique² » qui caractérise la culture populaire et redéfinit la notion de consommation. À ces « manières de faire » qui font preuve d'une « politisation » du quotidien, il donne le nom de « tactiques » : « Les tactiques de la consommation, ingéniosités du faible pour tirer profit du fort, débouchent donc sur une politisation des pratiques quotidiennes.³ »

¹ Michel de Certeau. *L'invention du quotidien. 1- Arts de faire*. Paris : Éditions Gallimard, 1990 [1980], p. XXXVII.

² *Ibid.*, p. XXXIX.

³ *Ibid.*, p. XLIV.

Contrairement à la « stratégie⁴ », la tactique possède la particularité de ne pas faire partie d'une logique concertée : elle est plutôt de l'ordre du micropolitique, du jeu et de la spontanéité. Il ne s'agit pas ici d'une lutte rationalisée contre l'ordre dominant, une lutte qui serait menée par des stratèges extérieurs aux lieux de pouvoirs et visant l'instauration d'un nouvel ordre. La tactique consiste plutôt en moyens occasionnels dont se dote la personne « ordinaire » pour résister à sa domination. Elle prend littéralement racine au sein même du système qu'elle défie et tente de déjouer. La tactique est « mouvement “à l'intérieur du champ de vision de l'ennemi”⁵ » et se détermine « par l'absence de pouvoir⁶ ». Elle se dissémine donc dans le quotidien sans prétendre le renversement de l'ordre qui la rend possible :

Mille façons de *jouer/déjouer le jeu de l'autre*, c'est-à-dire l'espace institué par d'autres, caractérisent l'activité, subtile, tenace, résistante, de groupes qui, faute d'avoir un propre, doivent se débrouiller dans un réseau de forces et de représentations établies. Il faut « faire avec ».⁷

Ces manières de « faire avec » rejoignent en quelque sorte la microphysique du pouvoir telle qu'elle est définie par Michel Foucault. Pour ce dernier, le pouvoir consiste en « l'ensemble des rapports de forces⁸ » exercés autant par les individus dominants que par ceux dominés : « [le pouvoir] investit [les dominés], passe par eux et à travers eux, il prend appui sur eux, tout comme eux-mêmes, dans leur lutte contre lui, prennent appui à leur tour sur les prises qu'il exerce sur eux⁹ ». Bien que le renversement de l'ordre ne soit pas nécessairement visé par les consommatrices et les consommateurs insoumis, les tactiques de détournement qu'elles et ils mettent quotidiennement en œuvre détiennent un potentiel de résistance latent. Puisqu'elles

⁴ *Ibid.*, p. XLVI et 59-63.

⁵ *Ibid.*, p. 61.

⁶ *Ibid.*, p. 62.

⁷ *Ibid.*, p. 35.

⁸ Gilles Deleuze. *Foucault*. Paris : Les éditions du minuit, 2004 [1986], p. 35.

⁹ Michel Foucault. *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris : Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1975, p. 35.

« prennent appui » sur « un réseau de forces et de représentations établies », on peut suggérer que les tactiques se muent en rapport de force et qu'il y a, malgré les apparences, la présence de pouvoir.

La possibilité d'une appropriation découle donc de l'acte de consommer : « On suppose qu' "assimiler" signifie nécessairement "devenir semblable à" ce qu'on absorbe, et non le "rendre semblable" à ce qu'on est, le faire sien, se l'approprier ou réapproprier¹⁰ ». Il s'agit donc pour de Certeau de prendre conscience que la façon de consommer peut agir comme production de résistance, et que faire partie de la société de consommation ne signifie pas automatiquement être reproductrice ou reproducteur de la norme.

2.1.2 Une logique de différenciation

Pour de Certeau, les différentes façons de s'approprier de façon créative les produits du quotidien ont la particularité suivante : « elles demeurent hétérogènes aux systèmes où elles s'infiltrant et où elles dessinent les ruses d'intérêts et de désirs *différents*¹¹ ». C'est dans la différence qu'elles sont donc significatives et productrices de sens. Jean Baudrillard indique justement qu'une logique de différenciation est inhérente à tout acte de consommation. La dépense, par sa manifestation d'une destruction volontaire de richesse, serait à la base de cette différence :

L'acte de consommation n'est jamais seulement un achat (reconversion de la valeur d'échange en valeur d'usage), c'est aussi – aspect radicalement négligé aussi bien par l'économie politique que par Marx – une DÉPENSE, c'est-à-dire une richesse *manifestée*, et une destruction *manifeste* de la richesse. C'est cette valeur déployée au-delà de la valeur d'échange, et fondée sur la destruction de celle-ci, *qui investit*

¹⁰ Michel de Certeau. *Op. cit.*, p. 240.

¹¹ *Ibid.*, p. 57.

*l'objet acheté, acquis, approprié, de sa valeur différentielle de signe.*¹²

Pour l'auteur qui, comme Bataille, fait le pont entre consommation et dépense, la consommation serait ainsi porteuse d'une « valeur différentielle de signe ». Cette valeur, au-delà des logiques fonctionnelles, économiques et symboliques qui constituent l'objet, serait spécifique aux nouveaux rapports d'échange modernes qui sont désormais effectués par des « sujets individuels séparés¹³ ». Dans le monde contemporain, l'objet « n'est plus donné ni échangé : il est approprié, détenu et manipulé par les sujets individuels comme signe, c'est-à-dire comme différence codée¹⁴ ». « L'objet devenu signe », indique-t-il, « ne prend plus son sens dans la relation concrète entre deux personnes, il prend son sens dans la relation différentielle à d'autres signes.¹⁵ » Si un désir est à la base de la consommation qui se manifeste en signes différentiels, l'idée courante que celui-ci repose sur la satisfaction d'un quelconque « besoin » participe à un certain mythe utilitariste. Le besoin utilitaire, démontre Baudrillard, est une construction sociale idéologique structurée par la valeur d'usage : « [...] cette valeur d'usage (utilité), contrairement à l'illusion anthropologique qui veut en faire le simple rapport d'un "besoin" de l'homme à une propriété utile de l'objet, est bien aussi un *rapport social*¹⁶ ». Autrement dit, la consommation s'inscrit dans un réseau de significations et est productrice de singularité : « À travers les objets, chaque individu, chaque groupe cherche sa place dans un ordre, tout en cherchant à bousculer cet ordre selon sa trajectoire personnelle¹⁷ ». En cherchant à être différentes, les consommatrices et les consommateurs chercheraient également à trouver leur place dans l'échelle sociale. Le renouvellement constant des « besoins » sert à stimuler cette consommation utilitaire

¹² Jean Baudrillard. *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris : Éditions Gallimard, 1972, p. 128.

¹³ *Ibid.*, p. 62.

¹⁴ *Ibid.*, p. 63.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 157.

¹⁷ *Ibid.*, p. 20.

qui active la croissance infinie de la production et sur laquelle repose l'équilibre (plus ou moins stable) du système économique en place.

2.1.3 Sortir du cadre utilitaire par la consommation

En bon marxiste, Baudrillard voit là une logique de classes sociales discriminante basée sur le principe du *potlatch* : « la consommation de biens (alimentaires ou somptuaires) ne répond pas à une économie individuelle des besoins, elle est une fonction sociale de prestige et de distribution hiérarchique¹⁸ ». La personne qui consomme, par la manifestation de sa dépense, marquerait une différenciation sociale (cette logique de classes étant ultimement basée sur le fétichisme). Toutefois, cette réduction de la dépense en une quête pour le prestige favoriserait surtout la dissimulation de l'idéologie du système dominant. Ainsi, la consommation apparaît pour Baudrillard comme un mécanisme de pouvoir opéré par le système de croissance productiviste, dont la seule finalité est de réduire les êtres en tant que « forces productives » :

Nous ne voulons pas dire du tout que « l'individu est un produit de la société », car, dans son acception courante, cette platitude culturaliste ne fait que masquer la vérité bien plus radicale qui est que, dans sa logique totalitaire, un système de croissance productiviste (capitaliste, mais pas seulement) ne peut que produire et reproduire les hommes dans leurs déterminations les plus profondes, dans leur liberté, dans leurs « besoins », dans leur inconscient même, comme forces productives. Le système ne peut que produire et reproduire les individus en tant qu'éléments du système.¹⁹

Afin d'éviter de reproduire un tel schéma de subordination à la croissance, Baudrillard envisage comme Bataille de sortir du cadre utilitaire : « Toute perspective révolutionnaire » dit-il, « passe aujourd'hui par la remise en cause radicale de la

¹⁸ *Ibid.*, p. 8.

¹⁹ *Ibid.*, p. 93.

métaphysique rationalisante, réductrice, *répressive*, de l'utilité²⁰ ». Consommer sous le prétexte d'une utilité n'a pour effet que de « reproduire le code de la valeur [d'usage]²¹ ». Ce code normatif, réducteur et statutaire fait de l'activité consommatrice une différenciation sociale afin de stimuler la subordination aveugle au système de croissance productiviste.

À l'opposé d'une consommation reproductrice de la norme hiérarchique soutenant le code de la valeur d'usage, Baudrillard souligne le potentiel révolutionnaire de la consommation :

La consommation (jeu, don, destruction en pure perte, réciprocité symbolique) s'attaque au code lui-même, le brise, le déconstruit [...]. Seul cet acte peut être dit « concret », puisque lui seul brise et transgresse l'abstraction de la valeur.²²

La dépense improductive, par son anti-utilitarisme, aurait donc le potentiel de déconstruire les conventions qui entourent l'objet et aliènent les consommatrices et les consommateurs. Il y a dans cette transgression de la consommation une concordance avec les manières de faire de Michel de Certeau. Le mésusage, cette consommation insubordonnée et tactique, participe à une destruction symbolique de la valeur d'usage. S'appropriier l'usage prescrit des produits ou des espaces dans le but de subvertir le pouvoir en place engage ainsi une déconstruction des conventions codées. Lorsqu'improductive, cette dépense fait sens dans la différence. Elle signifie une marque d'insubordination, d'autodétermination et de désaliénation face au système de croissance productiviste.

²⁰ *Ibid.*, p. 168.

²¹ *Ibid.*, p. 160-161 en note de bas de page.

²² *Ibid.*

La dépense des consommatrices et des consommateurs souverains – ou des *consumatrices* et des *consumateurs* – est porteuse d'une valeur de signe qui, agissant différemment dans l'ensemble du réseau de signes qui constitue le monde contemporain, est désormais subversive. Il s'agit là d'une critique de l'asservissement à la norme utilitariste et, par extension, de l'asservissement à la productivité. Dans la société de consommation, consommer de façon improductive tient lieu d'une tactique anti-utilitariste. Celle-ci révèle un certain potentiel de résistance au quotidien.

2.1.4 L'artiste de la postproduction

L'appropriation des formes du quotidien dans une logique de différenciation est omniprésente dans les pratiques artistiques. On voit ce phénomène apparaître avec l'introduction de l'objet manufacturé dans le musée par Marcel Duchamp dès 1917. Le détournement prend ensuite de l'ampleur avec le Surréalisme pour acquérir une dimension révolutionnaire avec l'Internationale situationniste. Ces mouvements d'avant-gardes, délaissant les matériaux traditionnels au profit d'objets usuels, inscrivent le geste de l'artiste dans une logique de consommation. En art actuel, de nombreuses et de nombreux artistes délaissent elles et eux aussi les matériaux traditionnels pour s'intéresser aux formes qui les entourent dans le quotidien.

Nicolas Bourriaud utilise le terme de « postproduction » afin de définir les pratiques artistiques qui ont la particularité « de recourir à des formes *déjà produites*²³ ». Cette « culture de l'usage²⁴ », qu'il associe principalement aux artistes des années quatre-vingt-dix, repose sur une récupération qui n'est pas sans rappeler la « manière de faire » observée par de Certeau. Par leur infiltration dans le quotidien, les pratiques de la postproduction « témoignent d'une volonté d'inscrire l'œuvre d'art

²³ Nicolas Bourriaud. *Postproduction. La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*. Dijon : Les presses du réel, 2009 [2003], p. 9.

²⁴ *Ibid.*, p. 12.

au milieu d'un réseau de signes et de significations²⁵ ». Ainsi, de plus en plus d'artistes s'approprient un surplus de production, le détournent et le recomposent. Ceci n'est pas sans faire preuve d'un certain esprit critique envers le système productiviste, critique qui se concrétise par les mésusages anti-utilitaires. Par conséquent, la surproduction de la société capitaliste ne semble plus appeler à la rétention ou à l'iconoclasme comme chez les artistes conceptuelles et conceptuels des années soixante :

Si la prolifération chaotique amenait les artistes conceptuels à la dématérialisation de l'œuvre d'art, elle suscite chez les artistes de la postproduction des stratégies de mixage et de combinaisons de produits. La surproduction n'est plus vécue comme un *problème*, mais comme un écosystème culturel.²⁶

Comme Bataille le souligne, la société productiviste omet de considérer le surplus pour ce qu'il est véritablement : c'est-à-dire un excédent de richesses à dépenser de façon improductive. Inversement, les artistes semblent plus que jamais enclins à performer cette dépense à travers une consommation improductive du surplus faisant partie du paysage culturel. Par leur souveraineté, ils déjouent la norme utilitaire et créent du sens à partir d'une déconstruction symbolique de l'utilité soumise à l'épreuve dans le réel.

La question qu'il faut désormais se poser est de savoir si cette dépense improductive prend des allures de *potlatch* individualisé – donc si cette dépense est productrice d'une différence qui reconduit des schémas de domination propres à la société de consommation – ou si elle se caractérise plutôt par une consommation qui permet de sortir du cadre utilitaire afin que se forment dans l'optique de Bataille des rapports sociaux émancipatoires. Il s'agit ainsi de se questionner sur la forme de

²⁵ *Ibid.*, p. 9.

²⁶ *Ibid.*, p. 40-41.

pouvoir qui découle de la perte à travers la consommation insubordonnée. C'est ce qui orientera l'analyse des œuvres de l'artiste Michel de Broin.

2.2 Étude de cas : Michel de Broin

2.2.1 Culte de l'inutile

Principalement actif depuis la seconde moitié des années quatre-vingt-dix, l'artiste conceptuel québécois Michel de Broin produit des œuvres dans cette mouvance qui consiste à récupérer des objets de consommation dans le but de transformer leur usage. Dans le catalogue de la récente rétrospective de l'artiste, l'historien de l'art Daniel Sherer résume ainsi sa pratique : « Réunissant les cadres de références les plus divers, il déjoue les attentes suscitées par les réseaux d'objets, de biens de consommation et de ressources que l'on tient habituellement pour acquis²⁷ ». Grâce à un intérêt marqué pour le détournement de la fonctionnalité des objets qui l'entourent, l'artiste défie les usages normatifs et arrache les objets de leur cadre utilitaire. Il en résulte de nouvelles manières de faire au pouvoir de résistance latent, le plus souvent ludiques et apparemment inutiles.

La dépense improductive, chez de Broin, est généralement performée par un processus de perte d'énergie. Sherer suppose que cette dépense agit en quelque sorte comme miroir de la société capitaliste :

Ce faisant, l'artiste révèle un ensemble de suppositions profondément enracinées et répandues concernant les technologies modernes et les cycles de dépense et de consommation qui s'y rattachent. Il propose, en ce sens, une critique ironique de la dynamique capitaliste de production, laquelle incorpore le gaspillage, la régression et la perte dans la trame même de ses présupposés opérationnels.²⁸

²⁷ Daniel Sherer. « Mécanismes entropiques et appareils remodelés : Michel de Broin et l'inconscient technologique » (Nathalie de Blois, trad.). Dans Marc Lanctôt (commissaire). *Michel de Broin : La vie des choses*. Catalogue d'exposition (Musée d'art contemporain, Montréal, 24 mai – 8 septembre 2013). Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 2013, p. 52.

²⁸ *Ibid.*, p. 57-58.

Cette critique ironique est signifiée par l'énergie qu'il dépense en prétextant un nouveau rapport utilitaire, alors que ses œuvres reposent justement sur l'impossibilité ou l'échec de ce rapport. Ultimement, l'action improductive de l'artiste souligne le caractère paradoxal de la dynamique de production en mettant au jour l'irraisonné dissimulé dans le discours utilitariste. Par une consommation différente des objets, de Broin ruse avec la norme et crée du non-sens.

C'est le cas avec *Shared Propulsion Car* (2005) et *Keep on smoking* (2006)²⁹, deux « prototypes » de moyens de transport, d'apparence utilitaire, mais au fonctionnement paradoxalement improductif. Readymades modifiés et reproductibles, ces œuvres puisent leur plein potentiel dans l'expérience de la rencontre impromptue avec les usagères et les usagers de l'espace public.

Pour *Shared Propulsion Car* [figure 2.1], de Broin préserve d'une Buick Regal 1986 sa seule carrosserie et remplace l'habitacle par des sièges liés à des pédaaliers.



Figure 2.1
Michel de Broin, *Shared Propulsion Car*, 2005, arrêt sur image de la vidéo *Hell's Kitchen NYC*, 2 min. 48 sec.
© Michel de Broin

²⁹ Œuvres qui, selon Bernard Schütze, forment un diptyque sur la crise du pétrole. Voir : Bernard Schütze. « Taking Art for a Ride : Propulsion and Entropy in the work of Michel de Broin ». *C magazine*, no 91 (automne 2006), p. 43-45.

Fonctionnant ainsi sans combustible fossile, cette voiture-prototype est propulsée par l'énergie de quatre occupants et occupants : « Capable d'atteindre une vitesse maximale de 15 km/h, cette voiture modifiée augmente la résistance à la culture de la performance à un niveau sans précédent³⁰ », explique l'artiste. Vue de l'extérieur, toutefois, rien n'indique que cette voiture opère sur un mode écologique, si ce n'est que sa vitesse de propulsion. C'est cependant cette lenteur qui interpelle le regard, parce qu'elle marque une différence dans l'utilisation habituelle de ce type d'engin motorisé. Si la voiture passe presque inaperçue dans le flux ralenti de la circulation, elle risque d'attirer le regard lorsque la voie est libre et que sa performance déjoue les attentes, sans compter qu'elle devient inutilisable sur les autoroutes (au Québec, la vitesse minimale y est de 60km/h).

Lors d'une sortie à Toronto [figure 2.2], les occupants de la voiture ont d'ailleurs su attirer le regard de policiers qui, étonnés par cette inquiétante étrangeté, ont fait remorquer la voiture tout en remettant au conducteur une citation à comparaître au tribunal pour conduite d'un véhicule dangereux. Après un procès pour le moins surréaliste, il sera conclu que la voiture est inoffensive et qu'elle ne constitue pas un engin motorisé : « *It's not a car. [...] It looks like a Buick Regal. It's not a Buick Regal. It's a Buick Regal almost turned into a bicycle.* »³¹ Les charges tombent donc et le procès se termine en faveur de l'artiste qui joue sur le sens de l'objet. Cette anecdote informe sur l'intention de de Broin qui développe son geste comme une infiltration dans le quotidien. L'œuvre résiste et détourne la loi par un habile subterfuge, mais se camoufle également en tant qu'œuvre d'art, ce que Bernard

³⁰ Michel de Broin. *Shared Propulsion Car*. Récupéré le 22 avril 2014 de <http://micheldebroyin.org/fr/shared-propulsion-car>.

³¹ Citation du juge retranscrite dans les pages du journal *The Globe and Mail*. Voir : John Barber. « When is a Buick Regal not a Buick Regal? When it's... a work of art steered down Queen Street by fast-peddalling hispters ». *The Globe and Mail*, 5 avril 2008, récupéré le 30 mai 20013 de <http://www.theglobeandmail.com/news/national/a-work-of-art-steered-down-queen-street-by-fast-peddalling-hipsters/article718908/>. Pour un compte-rendu de l'histoire, voir également : Marie-Ève Charron. « Dans le trafic ». *Le Devoir*, 1^{er} décembre 2007, récupéré le 30 mai 2013 de <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/166745/dans-le-traffic>.

Schütze ne manque pas de souligner : « *The real function of this dysfunctional hybrid resides in its resistance potential and its camouflaged art status.* »³² Puisque l'objet détourné est utilisé dans son habitat naturel sans mettre de l'avant son caractère artistique et expérimental, son statut d'œuvre d'art se voit dissimulé derrière une attitude d'ordre tactique qui performe la dépense improductive.



Figure 2.2

Michel de Broin, *Shared Propulsion Car*, 2005, arrestation par la police de Toronto lors de l'intervention publique dans le cadre de l'exposition *Shared Propulsion Car* (Mercer Union Gallery, Toronto, 27 octobre – 8 décembre 2007). © Michel de Broin

Pour Nicolas Bourriaud, l'une des conséquences du passage de la production à la consommation de formes déjà produites en art repose sur cette performativité de l'œuvre :

Devenant génératrice de comportements et de réemplois potentiels, [l'œuvre] vient contredire la culture « passive », opposant des marchandises et leurs consommateurs, en

³² Bernard Schütze. *Op. cit.*, p. 44.

faisant fonctionner les formes à l'intérieur desquelles se déroulent notre existence quotidienne et les objets culturels proposés à notre appréciation.³³

Lorsque l'œuvre formule de nouveaux usages, ce sont de nouvelles possibilités qui sont offertes aux témoins. Cette manière d'agir avec le monde des choses complexifie et stratifie la réalité : « Assimilable à des *modes d'emploi*, ces "manières de faire" créent du jeu par une stratification de fonctionnements différents et interférents³⁴ ». Par l'infiltration incongrue de de Broin dans le fonctionnement normé du quotidien, une disparité s'inscrit dans le réel. Sorte de complot lancé contre la logique même sous la forme d'une intervention complètement banale dans l'espace public, son travail cherche à mystifier le public accidentel. Notons que parmi ce public diversifié se trouvent – l'expérience torontoise le rappelle – des personnes qui sont dans l'exercice du pouvoir et qui doivent s'assurer de la fluidité de la circulation.

Il est pertinent d'insister sur le fait que la dépense improductive n'est toutefois pas un prétexte utilisé par l'artiste afin de promouvoir une idéologie politique. Si l'on pourrait associer *Shared Propulsion Car* au mouvement de la décroissance par exemple – comme si l'artiste souhaitait formuler une alternative réelle à la culture de la croissance et de la performance –, *Keep on smoking* [figure 2.3], le pendant du diptyque (selon Schütze), vient complètement brouiller cette lecture. Cette œuvre consiste en une bicyclette usagée aux accents *vintages*³⁵, moyen de transport écologique par excellence. Cette bicyclette a toutefois été modifiée de sorte qu'une génératrice produise une épaisse vapeur, non polluante, mais entièrement inutile à partir de l'énergie dépensée par sa conductrice ou son conducteur. Le concept est à l'extrême opposé de *Shared Propulsion Car* : au premier regard, l'artiste semble rendre polluant un moyen de transport écologique. « *Through this literal coupling of*

³³ Nicolas Bourriaud. *Op. cit.*, p. 12.

³⁴ Michel de Certeau. *Op. cit.*, p. 51.

³⁵ L'esthétique *vintage* est récurrente dans les œuvres de l'artiste qui récupère des objets et des pièces de mobilier issus des années soixante-dix et quatre-vingt.

productive and counterproductive forces, » remarque Schütze, « *de Broin playfully tinkers with the incongruous coexistence of an ecological appearance and an apparently pollution-producing process* ³⁶ ». On comprend dès lors que l'objectif de l'artiste n'est pas de servir la cause environnementale en inventant des moyens de transports alternatifs, mais de déjouer le sens qui émerge de l'usage des objets.



Figure 2.3
Michel de Broin, *Keep on Smoking*,
2006, intervention publique, Berlin
(2006). © Michel de Broin

De Broin détourne ainsi le pouvoir symbolique de l'automobile et de la bicyclette et procure par conséquent des expériences de non-sens évoquées par l'incompatibilité sémantique (entre la voiture et l'alternative écologique ; la bicyclette et sa capacité polluante). « [...] [R]emettre en question la solidité des choses, pratiquer un relativisme généralisé, un comparatisme critique sans pitié pour les certitudes les plus adhésives³⁷ », voilà la mission des artistes actuelles et actuels selon Bourriaud. Par ces inscriptions irrationnelles dans le réel, de Broin fait figure de mauvais conducteur de rationalité. Ses œuvres échappent ainsi à l'utilitarisme : elles servent ni un déplacement plus efficace, ni un propos écologique cohérent. Elles conservent toutefois une singularité à laquelle se soustrait toute réduction signifiante.

³⁶ Bernard Schütze. *Op. cit.*, p. 45.

³⁷ Nicolas Bourriaud, *Radicaux : pour une esthétique de la globalisation*. Paris : Denoël, 2009, p. 17.

2.2.2 Un art critique sans finalité sociale

Le rôle critique des artistes à l'ère de la postproduction n'est plus de produire, comme à l'époque des avant-gardes, des œuvres qui font figures d'autorités et qui indiquent la nouvelle marche à suivre pour la critique sociale³⁸. Cette pensée révolutionnaire s'inscrit dans un mode stratégique et repose sur un modèle de rentabilité et de rationalité tout à fait contradictoires avec la critique du système. Contrairement aux artistes engagées et engagés dans une volonté de changer le monde, celles et ceux qui comme de Broin se tournent vers des dispositifs singuliers ne le font pas nécessairement dans l'optique de produire un effet sur le politique, bien que leurs œuvres agissent sur le fonctionnement ou la perception de l'espace public. Il y a donc une certaine indétermination quant au propos véhiculé par de Broin, qui se concentre davantage sur les mécanismes à l'œuvre dans son dispositif esthétique. Dans une correspondance avec l'historienne de l'art Nycole Paquin, l'artiste affirme d'ailleurs ne pas se soucier d'un message à promulguer, mais s'intéresser plutôt au processus de formulation du message :

Ce qui devient intéressant dès lors ce n'est plus le message, mais la formation de ce message, comment celui-ci prend corps et opère dans le temps et un espace donné. Ce qui change n'est pas l'œuvre d'art, mais le théâtre où l'œuvre est représentée. [...] L'œuvre est placée au centre d'une chaîne métaphorique et c'est beaucoup plus sa capacité à se remétamorphoser, c'est-à-dire à déplacer le problème, que ces qualités communicationnelles qui deviennent intéressantes en l'absence d'une vérité à établir ou d'un message à promulguer.³⁹

En opposition à la raison, de Broin ne vise pas tant à produire un nouvel ordre symbolique qu'à déconstruire l'ordre en tant que tel. L'artiste s'approprie des objets utilitaires dans le but de rendre leur utilisation contre-productive, problématique,

³⁸ Au sujet d'un art critique non autoritaire, voir : Jacques Rancière. *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Éditions Galilée, 2004, 173 p. et *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique éditions, 2008, 145 p.

³⁹ Michel de Broin cité par Nycole Paquin. « Michel de Broin : peut-on s'entendre sur l'inattendu? ». *Espace sculpture*, no 47 (printemps 1999), p. 7.

voire énigmatique par une consommation improductive qui se veut la plus polysémique possible. La volonté d'ouvrir le sens à partir de la plus simple action (celle de circuler dans la ville par exemple) reprend le principe économique de l'entropie à la base de la tactique et qui consiste à obtenir un maximum d'effet avec un minimum de moyens⁴⁰ :

Combinant une remarquable économie de moyens à des effets d'une exubérance contenue, la pratique de l'artiste procède d'un double mouvement : d'un côté, elle libère l'objet de ses fonctions et usages codifiés; de l'autre, elle soumet l'objet émancipé à un nouveau régime de sens, souvent à rebours du sens commun.⁴¹

L'artiste se fonde ainsi au quotidien afin d'y produire une différence qui permet l'ouverture d'un nouveau régime de sens. Il s'agit littéralement d'une forme de poétisation du quotidien : « Il y a un lien entre la poésie et l'entropie » explique de Broin à Marc Lanctôt dans un entretien réalisé en marge de sa rétrospective au Musée d'art contemporain de Montréal en 2013 :

Dans les deux cas, on parle de la part de travail qui s'échappe des systèmes. Quand on utilise la grammaire pour construire des phrases correctes afin de pouvoir communiquer, il n'y a pas de poésie. La poésie est dans ce qui échappe à la grammaire comme de la fumée. Elle est liée à toute la mécanique du langage, mais ce travail de production, le frottement entre les mots dans les engrenages du langage, produit la poésie. C'est quelque chose qui échappe à l'auteur et au langage et qui peut même échapper à toute volonté de conservation. Je reviens toujours à ce modèle de résistance avec lequel je réfléchis : une mécanique qui produit de l'entropie et qui explique comment l'art est ce qui échappe et non pas ce que l'on peut contenir et s'approprier.⁴²

⁴⁰ Michel de Certeau. *Op. cit.*, p. 125.

⁴¹ Daniel Sherer. *Op. cit.*, p. 59.

⁴² Michel de Broin cité par Marc Lanctôt. « Entrevue ». Dans *op. cit.*, p. 45.

C'est donc par l'emploi de ruses rhétoriques que la démarche de l'artiste touche au politique⁴³. Ces différentes utilisations poétiques qui sont réalisées à partir du surplus de production génèrent chez l'artiste des manières de mettre en récit le réel. Par la consommation des produits – cette consommation insoumise qui les voue à l'inutilité par la dépense improductive –, ces « manières de faire » opèrent une destruction du code de la valeur d'usage et accentuent leur valeur de signe. Par conséquent, elles détournent la consommation de son rapport à la productivité. Anti-utilitaire, ce travail de postproduction prend racine dans l'ordre des signes sans toutefois chercher à l'orienter ou le dominer. Il produit de l'informe en désublimant le sens des objets ou des gestes posés.

Sans être réductible à une signification particulière et encore moins à une finalité sociale, la pratique de de Broin permet une libération de la servitude utilitaire des objets :

En émancipant l'objet de ses amarrages conceptuels habituels au moyen de stratégies voisines de défamiliarisation, de remodelage et de transformations esthétiques, de Broin libère le spectateur de l'emprise des objets dont nous sommes devenus progressivement dépendants, à un degré toujours plus élevé d'inconscience et de servitude.⁴⁴

Celles et ceux qui activent la voiture à propulsion partagée, de même que celle ou celui qui pilote la bicyclette apparemment polluante, font donc l'expérience d'une dépense improductive. Pour que cette dépense réponde à une forme de communion, il faut davantage analyser son rapport aux publics et à la réception.

⁴³ « [...] les altérations rhétoriques (dérives métaphoriques, condensation elliptiques, miniaturisations métonymiques, etc.) signalent l'utilisation de la langue par des locuteurs dans les situations particulières de combats linguistiques rituels ou effectifs. Ce sont des indices de consommation et de jeux de forces. » Michel de Certeau. *Op. cit.*, p. 64.

⁴⁴ Daniel Sherer, *Op. cit.*, p. 61.

2.2.3 Une destination marchande

L'artiste crée de la poésie à partir d'un décloisonnement du sens des objets, une poésie qui est signifiante et qui s'active par la consommation improductive d'énergie. Bien que ces actions ne soient réductibles à aucun discours idéologique, il reste qu'elles détiennent une dimension politique par la résistance qu'elles engagent dans un quotidien normé. On y dénote une résistance vis-à-vis l'aliénation aux choses matérielles, une résistance qui s'ancre très bien dans la critique anti-utilitariste.

La destination marchande des objets « postproduits » par de Broin active toutefois le paradoxe d'un asservissement des œuvres à une logique qui est toujours celle de la croissance productiviste. L'artiste est reconnu pour sa production prolifique d'objets et de dérivés (il existe d'ailleurs deux versions de *Keep on smoking* : l'une datant de 2006 et l'autre de 2009). Certes, il s'agit pour la plupart d'objets récupérés rendus dysfonctionnels. Toujours est-il que ces derniers n'échappent jamais à une logique de conservation ou de collection : s'ils sont activés par la dépense improductive, ils sont néanmoins conçus pour être symboliquement productifs, ce qui rapporte économiquement à l'artiste. La Buick Regal 1986, payée 500\$ à un revendeur⁴⁵, a ensuite été vendue plusieurs milliers de dollars au Fonds Régional d'Art Contemporain Poitou-Charentes (France) qui s'en est porté acquéreur en 2011⁴⁶. Cet objet n'échappe donc pas à une fonction utilitaire. Bonifiée, sa valeur est simplement déplacée d'un marché à l'autre (du marché des voitures usagées à celui de l'art). Les interventions de l'artiste dans l'espace public ne sont quant à elles jamais effectuées sans que soit réfléchi leur documentation, qui elle aussi se destine au marché. Alors que la dépense improductive se veut pour Bataille limitée au

⁴⁵ Michel de Broin. *Rep : Petite question au sujet de Shared Propulsion Car*. Courriel envoyé à Alexandre Poulin. 13 octobre 2013.

⁴⁶ Le FRAC Poitou-Charentes est également propriétaire de la vidéo documentant l'arrestation à Toronto, ainsi que des documents juridiques relatifs au procès. Voir : Fonds Régional d'Art Contemporain Poitou-Charentes. *Collection : Michel de Broin*. Récupéré le 25 avril 2014 de [http://www.frac-poitou-charentes.org/pages/collection_artistes-broin\(de\)_FRAC.html](http://www.frac-poitou-charentes.org/pages/collection_artistes-broin(de)_FRAC.html).

moment de l'expérience, on voit se mettre en place chez de Broin des mécanismes qui assurent une valeur à l'action et qui nient en quelque sorte une absence de finalité.

De plus, bien que l'absence de finalité spécifiquement sociale déjoue une réception figée par un message unique, il reste que les participantes et les participants de ses œuvres sont le plus souvent des personnes issues du milieu de l'art : il s'agit d'un public d'initiées et d'initiés. C'est pourtant dans l'espace public que cette dépense est susceptible d'une plus grande polysémie, puisque les réceptrices et les récepteurs en présence interagissent avec l'œuvre, s'approprient sa signification et la détournent dans les méandres infinis de leur propre vision. Mises à part quelques secondes de ses vidéo documentaires où il filme la réaction des témoins de ses interventions, l'artiste s'intéresse peu aux appropriations et aux interprétations du public non-institutionnel vis-à-vis les curiosités qu'il introduit dans le monde empirique (sauf quand il est question de l'autorité policière qu'il défie dans la balade torontoise de *Shared Propulsion Car*), et ce public accidentel n'est jamais invité à faire l'expérience de l'œuvre. Dans une entrevue transcrite dans le blogue ironiquement intitulé *We make money not art*, de Broin affirme ne pas se soucier de ce possible dialogue :

The public is not my concern; I'm interested in art. Sometimes it is fun to please the public, but it is different to making something that makes sense in art. My public interventions were not 'spectacles' where the public was invited. It was more a kind of experience of the outside, a test for the object itself that could be perceived as a gentle act of terrorism. I didn't ask permission, but I didn't break the law. No one was invited. They were isolated acts, documented and carefully collected and presented by galleries and museums.

It is on site that an opportunity of making sense appears. Then those occurrences can be brought into a studio,

*sampled, edited, deconstructed and transformed into works of art.*⁴⁷

Par cette indifférence qui le coupe d'une rencontre avec les usagères et les usagers de l'espace public à qui s'adresse indirectement son intervention, l'artiste semble se reclure dans la production d'un surplus commercialisable d'où il évacue tout rapport social, autre que celui avec un public institutionnel. Il s'agit d'un comportement qui peut paraître normal, étant donné l'absence d'intérêt pour la finalité sociale de son travail. Il entre cependant en contradiction avec l'aspect communiel et anti-élitiste de la dépense, telle que conçue par Bataille, et qui inclut en quelque sorte une médiation.

Ces quelques critiques de l'approche de de Broin, que l'on pourrait sans doute adresser à une large pléiade d'artistes contemporaines et contemporains impliqués dans la postproduction, sont indissociables d'un rapport à la consommation et à la singularité. Gilles Lipovetsky affirme justement que la société de consommation « engendre une désocialisation générale et polymorphe » menant à une individualisation des êtres désormais strictement intéressés par la recherche du plaisir personnel⁴⁸. Dans ce contexte d'indifférence généralisée propulsée par la dictature du marché, il ne faut pas s'étonner de voir les artistes associées et associés à la consommation des produits usuels se délester des contacts sociaux et d'un rapport à autrui. Sans chercher à bousculer l'ordre des signes, de Broin soustrait les deux œuvres analysées à l'ensemble des rapports sociaux en les isolant dans la sphère artistique. Paradoxalement, il devient lui-même le producteur d'un surplus de signes qui pourrait être envisagé comme un échange réciproque avec le réel, mais qui apparaît plutôt comme un simple échange unidirectionnel qui ne profite qu'à l'artiste

⁴⁷ Michel de Broin cité par Regine Debatty. « Interview with Michel de Broin ». *we-make-money-not-art.com*, 26 juin 2012, récupéré le 16 novembre 2013 de <http://we-make-money-not-art.com/archives/2012/06/michel-de-broin.php#.Uog5RBbFk79>.

⁴⁸ Gilles Lipovetsky. *L'ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*. Paris : Éditions Gallimard, coll. « Folio/essais », 1993 [1983], p. 183.

(les personnes qui activent *Shared Propulsion Car* et *Keep on Smoking* n'étant au final que de simples actrices et acteurs instrumentalisés afin de donner un peu de réel aux œuvres). Cette dépense improductive en tant que production de la seule singularité différentielle de l'artiste semble ainsi évacuer l'aspect communial de la notion bataillenne. Dans le cas de de Broin, la perte (de sens, d'utilité, de fonctionnalité) qui découle de la dépense se révèle donc reproductrice d'une lutte de prestige inhérente au marché de l'art, plutôt qu'elle n'engage une communion entre esprits souverains.

Dans le chapitre qui suit sera mis en évidence le fait que l'artiste Thomas Hirschhorn suggère et performe lui aussi une dépense improductive dans un tout autre cadre de pensée : soit celui d'une logique du don. Contrairement à de Broin qui s'affiche comme un artiste ironique et détaché vis-à-vis le social, Hirschhorn vise davantage vers une responsabilité sociale et une mission d'éducation populaire. La dépense improductive semble dans ce cas être mobilisée par une attitude qui la rattache à la production d'expériences éphémères, collectives et émancipatoires.

CHAPITRE 3

Thomas Hirschhorn et l'expérience précaire

Le chapitre précédent visait à démontrer un rapport à la consommation insubordonnée comme manifestation de la dépense improductive en art. Comme il a été démontré, les artistes de la postproduction comme Michel de Broin « consomment » les objets de consommation en les détournant de leurs usages conventionnels et en faisant émerger de nouveaux usages improbables, problématiques et critiques. Ces actions anti-utilitaires renvoient à la définition bataillienne du surplus : les artistes démontrent dans leur pratique et leurs œuvres que la surproduction consiste en un excédent de richesses qui se doit d'être dépensé d'une façon improductive. Malgré une perte fonctionnelle, comme on a pu le constater avec la perte d'énergie encourue dans les œuvres de de Broin, un gain se retrouve dans le sens constamment renouvelé, détourné et complexifié de ces objets dont l'artiste s'approprie l'usage. Par cette action souveraine, l'artiste produit les signes d'une insubordination.

Le chapitre précédent se conclut sur une série de questions qui servent d'amorces à celui-ci. La notion de dépense, chez Bataille, inclut ultimement une dimension communuelle, par laquelle la communauté tire profit d'une expérience de dépense collective. Lorsqu'individualisée, la dépense tend à isoler les individus dans un *potlatch* qui engage une lutte de prestige et les soumet à une domination par la marchandise. Au-delà de la production d'une marchandise commercialisable, d'un objet clos sur lui-même et destiné à la collection – voire au fétichisme –, qu'en est-il de l'expérience offerte aux publics par les œuvres contemporaines qui s'inscrivent dans un art de la dépense? Quel est le mode de réception de telles œuvres? En quoi la consommation souveraine et anti-utilitaire de l'artiste favorise-t-elle de nouveaux rapports sociaux? Quels publics sont visés par l'artiste?

Ces questionnements montrent la limite de l'intérêt porté par Michel de Broin vis-à-vis la réception de ses œuvres dans la sphère sociale et leur incidence politique. Ils permettent néanmoins de s'engager dans une réflexion critique sur la pratique de l'artiste suisse Thomas Hirschhorn, chez qui la notion de précarité semble permettre de rallier la dépense à sa finalité sociale, notamment puisqu'il n'est plus question de produire des objets précieux pour le marché, mais bien des expériences collectives émancipatrices.

3.1 Une esthétique précaire

3.1.1 Détérioration et expérience à l'œuvre

En art, la précarité s'inscrit dans la tangente de pratiques qui valorisent le processus. La matérialisation du précaire est une stratégie esthétique qui se manifeste notamment depuis les années soixante et soixante-dix par l'utilisation de matériaux fragiles et éphémères dans le champ élargi de la sculpture. Insufflés par la radicalité anti-art de Dada, qui s'incarne notamment dans l'*arte povera*, le *land art*, l'art conceptuel ou encore le post-minimalisme, de nombreuses et de nombreux artistes font l'utilisation de matières qui se détériorent afin de s'intéresser davantage au processus plutôt qu'au résultat. Cette inscription d'une précarité comme condition d'existence fragilisant la pérennité de l'œuvre d'art s'est depuis généralisée dans la production artistique contemporaine. La dépense improductive, qu'elle s'opère comme processus interne ou externe à l'œuvre, agit dans ce cas à titre de force impliquant la détérioration de la matière.

Les premières actions infiltrantes réalisées par Thomas Hirschhorn au début des années quatre-vingt-dix constituent des exemples de cet intérêt porté pour les matières résiduelles vouées à la décomposition. Avec *Travaux abandonnés* (1992), l'artiste récupère des cartons usés afin de servir de support à une action artistique très discrète; elle se limite à quelques traits de crayons sur le carton et à son installation sur le bord de la chaussée dans la ville de Paris, le temps d'une cueillette d'ordures.

Hirschhorn abandonne ces « travaux » sur la voie publique afin que se réactive leur statut de déchets. Ainsi, il s'agit plus d'« interventions furtives¹ » ouvertes sur la dégradation que d'œuvres durables destinées au marché. En plus de l'utilisation d'une matière résiduelle propice à la dégradation (le carton), l'intérêt porté pour l'activation de son œuvre comme déchet destiné à une destruction invoque tout autant la précarité. Comme en témoigne la vidéo documentaire *Jemand kümmert sich um meine Arbeit* (traduction : Quelqu'un se soucie de mon travail, 1992) [figure 3.1] dans laquelle on observe des employés de la Ville de Paris ramasser les cartons d'Hirschhorn pour les apporter au dépotoir, c'est ce public insoupçonné d'éboueuses et d'éboueurs qui active leur valeur de déchets. La pratique de l'artiste est indissociable de ce rapprochement avec un public non initié à l'art.



Figure 3.1

Thomas Hirschhorn, *Jemand kümmert sich um meine Arbeit*, 1992, intervention publique dans les rues de Paris. © Thomas Hirschhorn

¹ Cette expression est développée par l'historien de l'art Patrice Loubier. Voir : Patrice Loubier. « Avoir lieu, disparaître. Sur quelques passages entre art et réalité ». Dans Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs (commissaires). *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstances*. Catalogue d'exposition (Montréal, Centre des arts actuels Skol, septembre 2000 – juin 2001), Montréal : Centre des arts actuels Skol, 2001, p. 19-29.

Pour mieux comprendre le parallèle entre le précaire et la production artistique, il faut que soit d'abord considérée l'expérience que l'œuvre mobilise – la notion d'expérience étant d'ailleurs inhérente à la dépense improductive – et la critique institutionnelle qui en découle : « L'art n'est plus du côté des formes fabriquées par l'artiste, œuvres rendues sagement et définitivement à l'espace du musée ou de la galerie d'art ; il est du côté de l'instabilité de la formation de quelque chose à partir d'un geste incertain² », insiste la philosophe Fabienne Brugère. Lorsque l'œuvre se fait expérience, son caractère précieux se voit confronté au contexte qui n'est guère un simple réceptacle, mais qui la contamine au risque d'une complète absorption. Par conséquent, les œuvres précaires ne s'analysent plus selon des critères esthétiques traditionnels et engagent un tout autre type de réception inscrit dans l'instant présent. L'accent est mis sur un processus de réalisation qui est en phase avec les composantes précaires de la réalité. Il y a donc une part d'imprévu, de non-savoir, qui réside dans cette expérience.

Ce faisant, par son inscription dans le contexte réel, l'artiste articule selon Paul Ardenne une « volonté de présence³ ». Il y a là un important déplacement de sa production : la création passe de l'atelier ou de la galerie à l'espace public où se mêlent l'art et la vie. Sorte de laboratoire à ciel ouvert, la réalité intervient ainsi sur les composantes de l'œuvre. Ainsi, l'art comme expérience catalyse une sorte d'opérationnalité d'ordre micropolitique⁴. On peut dès lors émettre l'hypothèse que cette expérience ouvre un champ des possibles que la dépense improductive en tant qu'acte de communion vient exacerber.

² Fabienne Brugère. « La disparition de l'œuvre ». *esse arts + opinions*, no 66 : Disparition (printemps-été 2009), p. 5.

³ Paul Ardenne. « Expérimenter le réel, art et réalité à la fin du XX^e siècle ». Dans Paul Ardenne, Pascal Beausse et Laurent Goumarre. *Pratiques contemporaines : l'art comme expérience*. Paris : Éditions Dis voir, 1999, p. 19.

⁴ *Ibid.*, p. 31.

Si cet art de l'expérience tend ainsi à résister à sa conservation et sa récupération marchande au profit de l'immédiateté, on pourrait suggérer que l'artiste qui mise sur la précarité de l'expérience plutôt que sur la fabrication de biens fait le sacrifice d'une certaine pérennité de son travail. Le cas d'Hirschhorn est en ce sens révélateur. En conversation avec Alison M. Gingeras, il affirme d'autant plus vouloir combattre le caractère précieux qui donne une valeur ajoutée aux œuvres d'art : « *I want to provide my own definition of quality, of value and richness. I refuse to deal with established definitions. I'm trying to destabilize them. I'm trying to contaminate them with a certain non-valuable aspect of reality*⁵ ». Ailleurs, l'artiste clame l'aspect révolutionnaire de la forme précaire :

Il faut affirmer le précaire et entrer dans le champ du précaire parce que c'est là, dans cette affirmation du précaire que se trouve le changement, le nouveau, le révolutionnaire – c'est cela le politique. [...] le précaire est toujours en mouvement, [...] le précaire tente toujours un nouvel échange entre les êtres humains, [...] le précaire crée toujours de nouvelles valeurs.⁶

L'expérience du précaire apparaît pour Hirschhorn comme une forme politique, ce qui n'est pas étranger à la persistance de la précarité dans la sphère sociale. Dans la prochaine section, les « nouvelles valeurs » issues du précaire seront présentées comme étant intimement liées aux formes de solidarités que favorise notamment une approche de la dépense improductive en tant qu'elle relève du don.

3.1.2 La précarité dans le contexte social

La précarité comme stratégie esthétique contemporaine n'est guère étrangère à des transformations majeures de la société, à l'âge du capitalisme post-Fordiste.

⁵ Thomas Hirschhorn cite par Alison M. Gingeras, « Conversation with Thomas Hirschhorn ». Dans Alison M. Gingeras (et al.). *Thomas Hirschhorn*. Londres : Phaidon, 2004, p. 15.

⁶ Thomas Hirschhorn. *Crystal of Resistance : 54^e Biennale de Venise*. Brochure (Venise, Pavillon Suisse, 4 juin – 27 novembre 2011). Venise : Confédération Suisse, 2011, p. 11.

Nicolas Bourriaud fait d'ailleurs le lien entre la précarité esthétique et l'ère du jetable qui constitue notre réalité économique actuelle, autant dans la sphère de la consommation que dans la sphère du travail : « Les contrats qui régissent le marché du travail ne font que refléter cette précarité générale, calquée sur celle des marchandises dont la péremption rapide a imprégné notre perception du monde.⁷ » Il affirme sans équivoque que la « précarité imprègne désormais la totalité de l'esthétique contemporaine⁸ ». Si le précaire permet de préciser les caractéristiques formelles des objets usuels, il s'agit tout autant d'une condition sociale prédominante dans laquelle se déploient les pratiques artistiques actuelles.

Pour l'historien de l'art Hal Foster, il faut revenir à l'étymologie du mot pour comprendre que le terme « précaire » renvoie d'abord à un état d'insécurité socioéconomique. Toutefois, spécifie Foster, les origines étymologiques latines du terme précaire – « *precarius*, obtenu par prière; donné par complaisance⁹ » – impliquent que « cet état d'insécurité n'est pas naturel, mais construit comme une condition politique qui est produite par un pouvoir dont nous dépendons¹⁰ ». C'est également ce que suggère le sociologue américain Andrew Ross, pour qui la précarité revêt les traits d'un exercice de contrôle : « [...] *today's precarity is, in large part, an exercise of capitalist control. Post-industrial capitalism thrives on actively disorganizing employment and socio-economic life in general, so that it can profit from vulnerability, instability and desperation*¹¹ ». Autrefois marginale, la précarité serait désormais devenue la norme dans la société capitaliste postindustrielle. La précarité, telle que proposée par Hirschhorn dans ses œuvres, ne serait donc pas

⁷ Nicolas Bourriaud, « Précarité esthétique et formes errantes ». Dans *Radicant : pour une esthétique de la globalisation*. Paris : Denoël, 2009, p. 93.

⁸ *Ibid.*, p. 97.

⁹ Centre national de ressources textuelles et lexicales. *Précaire*. Récupéré le 25 avril 2013 de <http://www.cnrtl.fr/etymologie/precaire>.

¹⁰ Hal Foster. « Precarious ». *Artforum*, décembre 2009, p. 209. Traduction libre.

¹¹ Andrew Ross. « The New Geography of Work. Power to the Precarious? ». *oncurating.org*, no 16 (2013), p. 5-12, récupéré le 15 janvier 2014 de http://www.e-flux.com/wp-content/uploads/2013/05/Ross_Precarity.pdf, p. 11.

évocatrice d'une condition naturelle, comme l'éphémère ancré dans la matière dans le *land art* ou l'*arte povera*, par exemple. Elle serait plutôt liée à une construction sociale conçue dans un rapport de domination que l'artiste vise à critiquer.

Dans les mouvements sociaux comme en art, on constate depuis une quarantaine d'années que la critique sociale se voit désorganisée par les conditions précaires de l'existence. L'instabilité financière, la mobilité ou encore l'autonomisation des travailleuses et des travailleurs sont autant de nouveaux facteurs qui fragilisent l'organisation d'une résistance globale face au capitalisme. Cette parcellisation des luttes sociales est également observable dans le champ de l'art, alors qu'on dénote depuis l'avènement de la postmodernité la défaite des grandes idéologies. À ce titre, Nicolas Bourriaud observe en continuité avec Jean-François Lyotard une sorte de parcellisation de la culture qui serait symptomatique d'une précarité omniprésente :

La précarité générale peut se comprendre à partir de l'émergence d'une culture où ne subsiste aucun grand récit historique ou mythique autour duquel s'ordonneraient les formes – sinon celui de l'archipélisation des iconographies, des discours et des récits, entités isolées reliées par des lignes en filigrane. [...] les positionnements et les jugements de valeurs s'effectuent dans des contextes changeants, précaires, révocables.¹²

Par conséquent, la critique sociale se révèle individualisée et les artistes semblent désormais se ranger du côté d'un art de résistance plus modeste – voire passif –, notamment au moyen d'une production de subjectivités. Comme le relève Elisabeth Wetterwald : « Les artistes d'aujourd'hui ne représentent plus, pas plus qu'ils ne construisent ; ils aménagent, détournent, bâtissent du provisoire. Ils négocient en douceur avec une réalité à laquelle ils ne s'opposent pas de manière

¹² Nicolas Bourriaud. *Op. cit.*, p. 121.

frontale¹³ ». Ces artistes actuelles et actuels, comme on l'a vu avec Michel de Broin, se penchent davantage sur l'expérience d'une résistance individuelle désolidarisée vis-à-vis du collectif – conséquence de la parcellisation de la sphère sociale.

Toutefois, la précarité de l'existence n'a pas toujours été perçue comme une problématique sociale nuisible. Dans les années soixante-dix, au moment même où les conditions de vie précaires commencent à se généraliser, le courant de pensée autonomiste s'est développé en Italie autour de la notion de précarité. Pour les autonomistes, les travailleuses et les travailleurs autonomes sont désormais perçus comme des subjectivités ayant « du pouvoir au-delà de leurs destinées économiques¹⁴ ». À l'instar de la notion de souveraineté chez Bataille, l'autonomie que permet le mode de vie précaire (qui rime avec la mobilité, les horaires flexibles, la durée des contrats très courte, etc.) est paradoxalement conçue comme une façon de se libérer de l'aliénation du travail. Les développements récents du néolibéralisme prouvent cependant que cette volonté d'autonomisation est ingérée par l'idéologie qui sous-tend le système de croissance productiviste. Les élites économiques et politiques se sont en effet appropriées la vision libératrice du travail autonome afin de mieux défendre l'hégémonie du capitalisme¹⁵.

Malgré ce constat qui semble faire consensus chez les sociologues, des tenants et des tenants des mouvements post-autonomistes (dont Michael Hardt et Antonio Negri) voient toujours dans la généralisation du précaire un changement de cap qui permet de nouvelles formes d'insubordination. Le précaire y est clamé non seulement pour son potentiel de libération, mais également pour les nouvelles solidarités qui en émergent. L'historien de l'art Joost de Bloois affirme : « *in certain*

¹³ Elisabeth Wetterwald. « Esthétiques modestes ». *Visuel(s)*, no 6 (1999), p. 5.

¹⁴ Andrew Ross. *Op. cit.*, p. 8. Traduction libre.

¹⁵ Cette réappropriation des luttes sociales notamment issues de Mai 68 est étudiée par Luc Boltanski et Ève Chiapello. Voir : Luc Boltanski et Ève Chiapello. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris : Gallimard, 1999, 843 p.

*post-autonomous thinkers and movements [...], we find this idea that generalized precarity, structural uncertainty, signifies that we are in fact at the brink of a wholly new society, even a wholly new vision of ourselves, a wholly new mode of being*¹⁶ ». Plutôt optimistes, ces mouvements cherchent à transformer la « multitude¹⁷ » d'agentes et d'agents libres que forment les travailleuses et les travailleurs précaires en « agents politiques effectifs¹⁸ ». Le fait que d'autres travailleuses et travailleurs bénéficiant traditionnellement de conditions plus favorables fassent désormais elles et eux aussi partie de cette « classe sociale précaire¹⁹ » (les universitaires, par exemple), permettrait sans doute la constitution d'une force de résistance globale basée sur une plus grande solidarité et ayant le pouvoir de miner en son sein le système capitaliste.

Cette force de résistance se caractérise en art par la construction de situations précaires qui favorisent l'échange et le don entre individus solidaires. La prédominance du précaire dans la production des artistes actuelles et actuels se ferait donc *mimesis* de l'aspect jetable et limité de l'existence des objets (ce qui comporte un lot de considérations en ce qui a trait à la conservation de leurs œuvres), mais également de cette subordination d'un nombre croissant d'êtres humains vis-à-vis les nouvelles tendances d'un système économique global qui annihile la possibilité d'une résistance collective. C'est dans ce contexte qu'on voit réapparaître la forme du don comme stratégie de résistance.

¹⁶ Joost de Bloois. *Making Ends Meet: Precarity, Art and Political Activism*. Communication donnée au Stedelijk Museum Bureau Amsterdam dans le cadre de la programmation *Project 1975* (13 août 2011). Récupéré le 15 janvier 2014 de <http://project1975.smba.nl/en/article/lecture-joost-de-bloois-making-ends-meet-precarity-art-and-political-activism-august-13-2011>.

¹⁷ Sur le concept de multitude, voir : Michael Hardt et Antonio Negri. *Multitude : War and Democracy in the Age of Empire*. New York : Penguin Press, 2004, 407 p.

¹⁸ Joost de Bloois. *Op. cit.* Traduction libre.

¹⁹ Sur la nouvelle classe sociale précaire, voir : Guy Standing. *The Precariat: The New Dangerous Class*. Londres : Bloomsbury Publishing, 2011, 192 p

3.1.3 Le don et la valeur de lien

Dans les sciences sociales, le paradigme du don occupe une place de premier plan dans une opposition à la pensée utilitariste. De connivence avec le M.A.U.S.S. (cité dans le premier chapitre), nombre d'auteurs et d'auteurs s'intéressent à la question du don qu'ils comprennent comme une survivance du *potlatch* dans la société moderne. Cette survivance s'inscrirait à titre de relation remplissant différentes fonctions (sociales, morales, économiques, politiques, etc.) et se considérant comme un moment « de communion » ou « d'affrontement exacerbé » entre les êtres²⁰. Force est de constater, selon Jacques T. Godbout, que les rapports directs entre individus sont en voie de disparition depuis l'avènement de la modernité. Tous deux fondés sur des intermédiaires étrangers (les personnes élues, ainsi que les personnes qui opèrent la mise en marché), Godbout indique que l'État et le Marché distancient celles et ceux qui produisent les biens et les services des personnes qui en font l'usage²¹. Se nourrissant de l'argent et de la croissance perpétuelle, ces deux systèmes (l'État et le Marché) assurent une distribution de biens et services, et encadrent une redistribution de la richesse. Toutefois, avant que cette tâche soit réalisée par des étrangères et des étrangers, c'est le système du don qui assurait les échanges entre individus familiers. Dans sa forme archaïque de *potlatch*, le don avait d'ailleurs pour effet de produire « des obligations découlant de liens personnels²² », solidifiant ainsi des liens sociaux basés sur les notions de crédit et d'honneur²³. « En faisant produire dorénavant pour des inconnus, » souligne Godbout, « le marché [et l'État] libère de la subordination personnelle²⁴ ». L'individu ne doit donc plus rien à personne :

²⁰ Sylvain Dzimir. « Une vision du paradigme du don : Don, juste milieu et prudence ». *La Revue du M.A.U.S.S.*, récupéré le 15 mars 2013 de <http://www.revuedumauss.com/fr/media/Paradigmedudon.pdf>.

²¹ Jacques T. Godbout. *L'esprit du don*. Montréal : Éditions Boréal, 1992, p. 228.

²² *Ibid.*, p. 233.

²³ « Ces deux notions de crédit et d'honneur, remarquons-nous, sont communes à tous les systèmes de dons. » *Ibid.*, p. 150.

²⁴ *Ibid.*, p. 218.

Ces deux systèmes nous libèrent du rapport de don. Mais ils nous soumettent à la loi de la production. La production devient la première, le produit envahit le monde. Production de biens, puis de services. Ces deux mouvements fondent la grande aventure de la libération des liens sociaux, c'est-à-dire cette double tendance à nous délivrer de tout lien social, mais à nous livrer à l'accroissement permanent de la production et à la domination de la marchandise, principalement sous la forme de l'argent. C'est l'envers de la médaille. Car l'individu moderne, grâce aux biens qu'il accumule et dilapide, est libre de tout lien. Mais il n'est pas libre de ne pas produire toujours plus, autrement dit de créer du surplus en permanence [...].²⁵

L'apport capital de Godbout à la réhabilitation du don à l'encontre de cette soumission à la production de surplus se trouve dans l'observation d'un supplément inhérent au don, ce qu'il décrit comme « le mouvement spontané de l'âme vers autrui²⁶ ». Le don n'est jamais purement gratuit puisqu'il y a une forme de plaisir qui pousse à donner, recevoir et rendre. L'auteur propose le concept de « valeur de lien », opposée à la valeur d'usage et d'échange des biens et services :

En circulant, le don enrichit le lien et transforme les protagonistes. Le don contient toujours un au-delà, un supplément, quelque chose de plus, que la gratuité essaie de nommer. C'est la valeur de lien. La plus-value, c'est l'absorption de ce supplément par la chose qui circule [...].²⁷

Irréductible au rapport d'échange marchand, le don s'inscrit ainsi dans un partage qui lie les êtres entre eux, et fait par la suite appel à la mémoire de cette valeur de lien. En art actuel, le paradigme du don semble s'inscrire dans l'esthétique relationnelle qu'identifie Nicolas Bourriaud : « Or l'art représente une activité de troc que ne peut venir réguler aucune monnaie, aucune “substance commune” : il est le

²⁵ *Ibid.*, p. 228.

²⁶ *Ibid.*, p. 256.

²⁷ *Ibid.*, p. 245.

partage du sens à l'état sauvage [...]»²⁸. Ce partage de sens issu des expériences relationnelles est tributaire d'une valeur de lien et tient lieu de nouvelles solidarités. Voilà les « nouvelles valeurs » que tente de valoriser Hirschhorn au moyen du précaire. L'artiste Ted Purves, dans un essai sur le don en art, souligne :

*A gift offered in the midst of the transgressive act not only destroys, it also creates. What it creates is the existence of something altogether different, a community and a bond that is not the bond of bondsman to master or of addict to dealer, but of the giver to the receiver, who then becomes kin and neighbor.*²⁹

Puisque donner signifie faire le sacrifice de quelque chose dans l'optique d'une générosité, la dépense improductive en tant que don apparaît comme étant créatrice de liens et comme servant de ciment social, ce qui sera tenté d'être démontré dans la prochaine étude de cas.

3.2 Étude de cas : Thomas Hirschhorn

3.2.1 Un monument dédié à Bataille

S'inscrivant dans la tradition de la « *social sculpture* » théorisée par Joseph Beuys³⁰, Hirschhorn réalise, entre 1999 et 2013, une série de monuments éphémères en hommage à des philosophes (*Spinoza Monument*, Amsterdam, 1999 ; *Deleuze Monument*, Avignon, 2000 ; *Bataille Monument*, Kassel, 2002 et *Gramsci Monument*, New York, 2013) et qui consistent en des lieux d'échange et de convivialité. L'analyse portera ici sur *Bataille Monument* qui semble d'ailleurs tout indiqué pour aborder la pensée bataillienne.

²⁸ Nicolas Bourriaud. *Esthétique relationnelle*. Paris : Les presses du réel, 2001 [1998], p. 44.

²⁹ Ted Purves. « Blows Against the Empire ». Dans Ted Purves (éd.). *What We Want Is Free : Generosity and Exchange in Recent Art*. Albany : State University of New York, 2005, p. 27.

³⁰ La *social sculpture* consiste en une forme artistique contextuelle qui annexe l'art et le social et qui, par conséquent, est socialement engagée. Voir : Allan W. Moore. « A Brief Genealogy of Social Sculpture ». *The Journal of Aesthetics and Protests*, récupéré le 9 janvier 2014 de <http://joaap.org/webonly/moore.htm>.

Invité à prendre part à la *Platform 5* de la onzième *Documenta* de Kassel en 2002³¹, Hirschhorn produit une installation qui s'inscrit comme un geste de dissidence envers l'institution. Le résumé de l'événement publié par Nina Möntmann dans la revue *Parachute* rend justement compte du contraste évident entre l'intervention de l'artiste et cette exposition internationale qui fait courir les élites du milieu de l'art :

Au centre de Kassel, *Platform 5* (2002) était équipée de systèmes électroniques de visualisation dernier cri. Les droits d'entrée au site étaient astronomiques et le marchandisage battait son plein. Par contraste, dans le quartier ouvrier de Friedrich-Wölher-Siedlung sur la montagne nord de Kassel, Hirschhorn a construit un ensemble temporaire de baraques en bois [...].³²

Bien plus qu'un simple monument, *Bataille Monument* prend la forme d'un ensemble de bâtiments construits avec des matériaux récupérés (bois, plastique, ruban adhésif, etc.). On y reconnaît l'esthétique précaire qui caractérise les travaux de l'artiste³³. Parmi les différents pôles d'attraction et éléments interactifs, on compte : une bibliothèque [figure 3.2], une exposition sur Bataille [figure 3.3], un casse-croûte (opéré par une famille à qui reviennent tous les profits), un studio de télévision (où sont réalisés chaque jour des films documentaires en lien avec Bataille et le contexte du projet), des *workshops*, quatre *webcams* (qui diffusent le projet en direct sur

³¹ Le commissaire de la *Documenta 11*, Okwui Enwezor, organisa l'événement en cinq temps (échelonnés sur une année complète) et cinq lieux (s'étalant sur quatre continents). Ces cinq « *Platforms* » culminèrent avec une exposition finale dans la ville de Kassel, la *Platform 5*, là où Hirschhorn réalisa son projet expérimental *Bataille Monument* (qui n'a pas manqué de se faire remarquer les observateurs de la scène artistique contemporaine). Pour Allan W. Moore, cette édition de la *Documenta* fût d'ailleurs exemplaire d'une certaine réinvention de l'espace d'exposition comme lieu de discussions et de rencontres, ce que le projet d'Hirschhorn performa également. *Ibid.*

³² Nina Möntmann. « Art and Economy ». *Parachute*, no. 110 : Économies Bis (avril-mai-juin 2003), p. 119-120.

³³ Il serait pertinent d'envisager cette esthétique du précaire sous l'angle d'une esthétique à la *Occupy*. Au sujet de l'influence du mouvement *Occupy* sur le milieu de l'art contemporain, voir : Maya Fowkes et Reuben Fowkes. « #Occupy Art ». *Art Monthly*, no 359 (septembre 2012), p. 11-14.

Internet), ainsi qu'une sculpture plus traditionnelle en forme de tronc d'arbre sur piédestal³⁴.



Figure 3.2

Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument*, 2002, pavillon-bibliothèque dans le cadre de la *Documenta 11* (quartier Friedrich-Wölher-Siedlung, Kassel, 8 juin – 15 septembre 2002). © Thomas Hirschhorn

Moins intéressé par l'audience officielle du milieu de l'art que par un public « de rue »³⁵, Hirschhorn s'est volontairement retiré du circuit central de la *Documenta 11*. Toutefois, l'artiste ne s'est pas résolu à investir un lieu d'accueil de manière inopinée et sans avoir tissé des liens sur le terrain au préalable. Effectivement,

³⁴ Ce dernier élément renvoie pour Hirschhorn à la notion traditionnelle de monument. Voir : Thomas Hirschhorn. « Bataille Monument ». Dans Claire Doherty (éd.). *Contemporary Art : from Studio to Situations*. Londres : Whitechapel, Cambridge : MIT, coll. « Documents of Contemporary Art », 2009, p. 144.

³⁵ Sur un panneau servant de point de départ pour le service de transport reliant *Bataille Monument* au centre de Kassel où se déploie *Platform 5*, Hirschhorn inscrit justement cette citation de l'artiste David Hammons : « *The art audience is the worst audience in the world. It's overly educated, its conservative, it's out to criticize, not to understand and it never has any fun. Why should I spend my time playing to that audience? That's like going into a lion's den. So I refuse to deal with that audience, and I'll play with street audience. That audience is much more human and their opinion is from heart. They don't have any reason to play games; there's nothing gained or lost.* »

pendant les deux années précédant la réalisation de son monument, il prend contact avec des résidentes et des résidents, avec les autorités locales, de même qu'avec des groupes communautaires (dont le Philippinenhof Boxing Camp), afin de bien comprendre les enjeux socio-économiques de la ville de Kassel. Après avoir identifié lors de ces étapes préparatoires un complexe d'habitation dans le quartier Friedrich-Wölher-Siedlung (reconnu pour le caractère défavorisé de sa population issue de l'immigration turque), il emménage lui-même dans le voisinage pour la durée du projet (soit pendant deux mois, incluant la construction des installations ainsi que leur démantèlement)³⁶.

Cette proximité entre l'artiste et le public participatif n'est pas étrangère à la visée sociale du projet. Hirschhorn affirme qu'une initiative comme *Bataille Monument* demande d'abord que soit tissé un lien de confiance basé sur l'amitié et la sociabilité³⁷. Ce rapport qui se conçoit entre êtres égaux, comme le suggère Mary Jane Jacob, marque une volonté d'annihiler une distance avec le public : « *Acknowledging, identifying, meeting the audience face-to-face, we begin to eliminate the barriers of distance, difference, and power, that anonymity otherwise allows*³⁸ ». Ainsi, sa position est celle du « maître ignorant » développée par Jacques Rancière dans l'ouvrage du même titre³⁹. En effet, Hirschhorn reconnaît et met à contribution une égalité des intelligences en cherchant à encourager l'émancipation des habitantes et des habitants issus du quartier Friedrich-Wölher-Siedlung⁴⁰.

³⁶ Pour en connaître davantage sur la démarche de l'artiste concernant ce projet, voir : Thomas Hirschhorn. *Op. cit.*

³⁷ *Ibid.*, p. 135.

³⁸ Mary Jane Jacob. « Reciprocal Generosity ». Dans Ted Purves (éd.). *What We Want Is Free : Generosity and Exchange in Recent Art*. Albany : State University of New York, 2005, p. 6.

³⁹ Jacques Rancière. *Le maître ignorant : cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Paris : A. Fayard, 1987, 233 p.

⁴⁰ Hal Foster. « Toward a Grammar of Emergency ». Dans Thomas Hirschhorn (sous la dir.). *Thomas Hirschhorn. Establishing a Critical Corpus*. Berne : JPR|Ringer, 2011, p. 171.

Notons qu'il ne faut toutefois pas se méprendre, le public participatif qui accompagne Hirschhorn n'est pas constitué de volontaires bénévoles. Puisqu'il désire notamment améliorer leur condition sociale, l'artiste rémunère ces travailleuses et ces travailleurs. « *For me, it was vital that everyone would be paid for their work on the project. I hate volunteerism for the sake of art. I refuse to appeal to volunteers, that is, unpaid workers, in order to implement my work of art*⁴¹ », affirme-t-il. Cette rémunération instaure un rapport de pouvoir qui sera soulevé plus loin. Néanmoins, le fait que l'artiste profite de la vitrine que la *Documenta* lui offre pour réaliser cette expérience en dehors des lieux institutionnels privilégiés relève d'une logique du don et d'une volonté d'affirmer et de concrétiser une solidarité entre individus. L'œuvre acquiert une valeur de lien.

3.2.2 L'œuvre informelle

L'intérêt pour *Bataille Monument* ne se limite toutefois pas à cette relation établie par l'artiste qui renoue avec un rapport direct entre la personne qui produit l'expérience et celle qui en fait l'usage. Ce qui est donné par Hirschhorn va au-delà de sa seule présence sur les lieux, d'un espace voué à la rencontre ou d'emplois offerts à une population victime de la précarité. L'artiste partage également de l'information – voire un excès d'informations. La diffusion de documents d'archives (films, livres, citations écrites sur les murs, cartes géographiques, etc.) de même que la production d'archives sur place (documentation photographique, diffusion en temps réel en direct sur Internet à l'aide de *webcams*, reportages réalisés par les habitantes et les habitants diffusés sur une chaîne locale, conférences, *workshops*, etc.), démontre un certain intérêt pour la production et la diffusion large du savoir⁴².

⁴¹ Thomas Hirschhorn. « *Batille Monument* ». *Op. cit.*, p. 135.

⁴² Cet intérêt est récurrent dans la pratique de l'artiste. Voir : Hal Foster. « *An Archival Impulse* ». *October*, no 110 (automne 2004), p. 3-22.

L'objectif n'est toutefois pas seulement d'amener le public participatif ou le public institutionnel qui visite la *Documenta* à prendre connaissance de ce savoir spécifique. Ce n'est pas tant la qualité du contenu que l'énergie dont témoigne la quantité faramineuse d'informations offertes qui intéresse l'artiste. À ce sujet, il affirme :

Je ne veux pas informer les gens, je veux les sur-informer. Quand j'accroche des livres, des articles tirés d'internet ou des documents, c'est pour apporter l'énergie de leur information, et pas l'information elle-même. Car tous ces livres, extraits et documents ne sont pas là pour être lus sur place. Mais, ce qui est possible, c'est d'en extraire des détails, et surtout de prendre connaissance du fait qu'ils existent. Je tente de proposer suffisamment d'éléments pour que les spectateurs soient en sur-régime. Je veux travailler en sur-régime. Car être en sur-régime permet de ne plus se mentir.⁴³

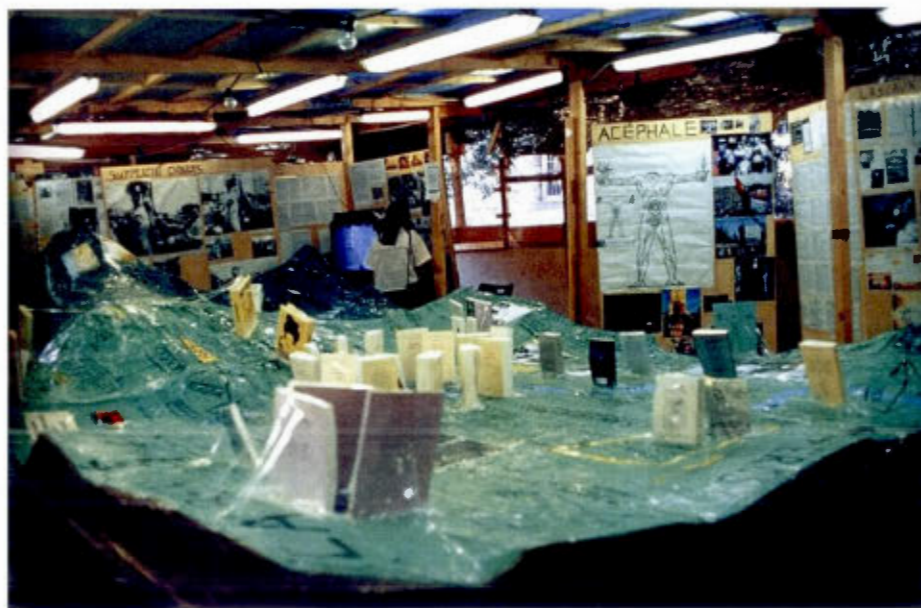


Figure 3.3

Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument*, 2002, intérieur du pavillon-exposition dans le cadre de la *Documenta 11* (quartier Friedrich-Wölher-Siedlung, Kassel, 8 juin – 15 septembre 2002). © Thomas Hirschhorn

⁴³ Thomas Hirschhorn cité par François Piron. « Thomas Hirschhorn – François Piron : Ne pas s'économiser. Conversation », *Trouble*, no 1 (2002), récupéré le 15 janvier 2014 de <http://troublelarevue.free.fr/TROUBLE%201/trouble1thomasha.html>.

Cet aspect de son travail, dont l'accumulation est caractéristique, est relatif à la surproduction du savoir : faire l'expérience d'une œuvre d'Hirschhorn revient littéralement à être envahi par un excès d'informations qui frôle constamment la saturation de l'espace physique et mental. Impossible de prendre du recul sur l'ensemble de ce qui est proposé; les éléments sont placés de façon chaotique de sorte que tout se fonde dans la multitude. Il s'agit pour l'artiste de ne pas donner de pouvoir à une information en particulier, mais d'offrir un ensemble qui permet différentes perspectives singulières⁴⁴.

Parmi les informations accessibles à des lectures potentielles, il y a toujours cette volonté de montrer ce qui se situe en marge des discours dominants, à commencer par les particularités socio-économiques du quartier Friedrich-Wölher-Siedlung dans le contexte de la *Documenta*. De ce fait, le projet se présente comme une vitrine pour une population locale marginalisée. En cohérence avec Bataille, tout aussi intéressé par la marge (notamment dans ses œuvres littéraires où il pousse les limites entre l'érotisme et la perversion), l'artiste prend également le risque de mettre à la disposition des visiteuses et des visiteurs en bas âge des films et des lectures du répertoire pornographique. Cet anticonformisme démontre un désir de transgression de la norme, une volonté « de ne plus se mentir » pour exposer des côtés qui font rayonner l'humanité d'une lumière moins reluisante, mais certainement plus réaliste⁴⁵. En ce sens, l'œuvre d'Hirschhorn prend racine *dans l'informe* (tel que Bataille l'entend, c'est-à-dire dans un rejet de l'esthétique léchée) et *informe* sur cette réalité brute qu'il se refuse à embellir.

⁴⁴ Benjamin Buchloch. « An interview with Thomas Hirschhorn ». *October*, no 113 (été 2005), p. 92-94.

⁴⁵ Cet aspect de son travail se trouve exacerbé dans ses œuvres les plus récentes, notamment dans *Crystal of Resistance* lors de la 54^e Biennale de Venise (Venise, Pavillon Suisse, 4 juin – 27 novembre 2011) ou encore *Touching reality* présentée dans le cadre de la 3^e Triennale d'art contemporain (Paris, Palais de Tokyo, 20 avril – 26 août 2012), où il démontre une morbide obsession pour des images de corps décapités trouvées sur Internet.

3.2.3 Participation active

Dans cette expérience d'une confrontation avec un surplus d'informations, Hirschhorn invite donc à une réception active : « *I want to make a lot, give a lot [...] I want to do that in order to challenge the other people, the viewers, to get equally involved, so that they also have to give*⁴⁶ ». De plus, sous la forme de l'implication dans la construction et la maintenance de *Bataille Monument*, il apprécie que cette dépense de la part du public s'exprime par des formes de participations imprévues, telles que le vandalisme ou les graffitis réalisés directement sur les structures de l'installation :

*One thing I liked about the exhibition [...] was the writing, graffiti, and drawings that began to cover more and more of the empty spaces on the panels over the course of the exhibition. That form of appropriation is beautiful in the way it gets increasingly dense and takes over. This was not planned or intended.*⁴⁷

Ces appropriations de l'espace par les habitantes et les habitants du quartier s'inscrivent dans l'économie du don que Mauss décortique en trois étapes : donner, recevoir et rendre⁴⁸. L'artiste donne (un espace, du temps, de l'information, etc.), les résidentes et les résidents reçoivent (cet espace, ce temps, cette information, etc.) et ils rendent par cette participation que l'artiste ne saurait prévoir ni projeter. *Bataille Monument*, en ce sens, prend la forme d'un espace d'échange chaotique et complexe.

S'il ne manque pas de souligner que certaines de ces appropriations sont néanmoins « discutables⁴⁹ », l'intérêt qu'il accorde à ces actions spontanées révèle une ouverture de l'artiste à l'imprévisible – au non-savoir – qui est en cohérence avec la pensée bataillienne. Ni réussite, ni échec, l'expérience de l'art devient le lieu d'un

⁴⁶ Benjamin Buchloch. *Op. cit.*, p. 93.

⁴⁷ Thomas Hirschhorn. *Op. cit.*, p. 140.

⁴⁸ Voir : Marcel Mauss. *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. Paris : PUF, coll. « Quadrige Grands textes », 2007 [1923-1924], 248 p.

⁴⁹ Thomas Hirschhorn. *Op. cit.*, p. 140.

exercice d'ouverture à tous les possibles : « Ce qui compte, ce n'est pas le résultat, mais l'action, le défi lancé au monde dans lequel, [...] le savoir ne doit pas empêcher l'expérience, la dépense⁵⁰ », indique Philippe Chatel. La précarité à l'œuvre permet son ouverture à une expérience immédiate ancrée dans la réalité. Les rapports d'échange initiés par l'artiste et auxquels répondent les différents publics permettent d'engager un dialogue sans objectifs prédéfinis qui permet d'exercer publiquement – dans la pure dépense – une prise de parole. Dans une société où la précarité semble insidieusement avoir gagné la protection des droits fondamentaux, la parole semble davantage un privilège révocable qu'un acquis universel (cette dépense étant réservée à des élites qui ont les moyens d'être entendues). L'initiative d'Hirschhorn prend ainsi le sens d'une alternative nécessaire et résistante qui donne la parole à une population marginalisée.

3.2.4 Une posture utilitariste ?

On ne peut cependant pas prétendre que l'expérience offerte par Hirschhorn produise des retombées nécessairement positives⁵¹, et ce pour plusieurs raisons. D'abord, en agissant en collaboration avec l'institution que représente la *Documenta* de Kassel, l'artiste se trouve dans une relation de pouvoir vis-à-vis le public participatif. Et comme l'indique Bataille, une expérience alternative n'échappe certainement pas à la reproduction d'un rapport d'autorité :

J'appelle expérience un voyage au bout du possible de l'homme. Chacun peut ne pas faire ce voyage, mais, s'il le fait, cela suppose nier les autorités, les valeurs existantes, qui limitent le possible. Du fait qu'elle est négation d'autres valeurs, d'autres autorités, l'expérience ayant l'existence

⁵⁰ Philippe Chatel. « La dépense, mode d'emploi : Pratiques d'artistes et autres fictions ». *Nouvelle revue d'esthétique*, no 4 (2009, 2^e semestre), p. 117.

⁵¹ Cette prétention positiviste se situe d'ailleurs au cœur de l'esthétique relationnelle telle que développée par Nicolas Bourriaud et que critique justement Claire Bishop. Voir : Claire Bishop. « Antagonism and Relational Aesthetics ». *October*, no 110 (automne 2004), p. 51-79.

possible devient elle-même positivement la valeur et l'autorité.⁵²

L'expérience pilotée par Hirschhorn dans le but d'affirmer de nouvelles valeurs passe d'abord par l'instauration d'une nouvelle autorité, soit celle de l'artiste. Cette relation de pouvoir inhérente à la nécessité d'ouvrir un espace d'expérience alternatif se trouve exacerbée par son rôle d'employeur. De plus, bien qu'il donne un travail rémunéré à des gens qui souffrent de la précarité économique, il faut néanmoins admettre que les conditions de travail offertes reproduisent en partie cette précarité générale : les participantes et les participants employés sont payés le salaire minimum (8 euros de l'heure); la durée du contrat est très courte (deux mois); et la position de pouvoir dont bénéficie l'artiste devenu patron les positionne dans un rôle de subordonnés, sans que soit nécessairement mise en place la possibilité d'une alliance autonome entre ces travailleuses et ces travailleurs. Hirschhorn souligne par ailleurs les frictions que cette relation de travail, à l'opposée d'une logique du don, fait émerger entre celles et ceux qui sont rémunérés :

*The paid labour has the disadvantage that the question of giving (how much effort, how much work will I invest?) is weighed against the question of taking (how much do I earn; how much profit will I have?). This led to many unproductive, non-beautiful situations [...] I had to accept these egotistical comparisons among the participants.*⁵³

Pourtant, Hirschhorn est persuadé que ces dernières et ces derniers retireront un certain bénéfice de leur contact avec l'art⁵⁴. Cette projection future, comme si du

⁵² Georges Bataille. *L'expérience intérieure*. Paris : Gallimard, 1943, p. 19.

⁵³ Thomas Hirschhorn. *Op. cit.*, p. 145-146.

⁵⁴ Hirschhorn maintient effectivement une pensée très idéaliste du « pouvoir de l'art » et des possibilités qui émanent d'un contact avec celui-ci. Cette intention est particulièrement développée autour du projet *Musée précaire Albinet*. Voir : Yvane Chapuis, Thomas Hirschhorn et Les Laboratoires d'Aubervilliers. *Thomas Hirschhorn : Musée Précaire Albinet*. Catalogue d'exposition (Aubervilliers, Quartier du Landy, 29 mars – 18 juin 2004). Paris : Éditions Xavier Barral, Aubervilliers : Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2005, 400 p.

généreux passage de l'artiste allait émaner une quelconque retombée, semble emprunter à une logique utilitariste. L'auteure Kate Fowle et son collègue Lars Bang Larsen constatent d'ailleurs qu'il existe des similitudes entre cette prétention positiviste et les stratégies mises en place par les entreprises dans la nouvelle économie de services : « *the comparison of [art and business] activities starts to describe ways that current art strategies intersect those of business through the exploration of the potential for communication and social exchange*⁵⁵ ». Fowle et Bang Larsen insistent sur l'impossibilité de se représenter la générosité des artistes comme ayant nécessairement un impact positif : « *[This generosity] cannot – or should not – have any representational value, because it is uncertain what the generous act will signify over time, as it is utilized by those who have received it*⁵⁶ ». Au contraire, imaginer que cette dépense génère des retombées concrètes et positives serait une façon de reconduire la pensée utilitariste qui encourage la générosité dans une logique de profit.

Il faut donc être prudent dans l'idéalisation de projets comme ceux d'Hirschhorn qui, au final, se trouvent à reproduire le phénomène de la précarité malgré l'intention première qui est basée sur la générosité. Il faut davantage envisager l'approche de l'artiste dans l'optique d'une expérience critique qui ne repose sur aucune finalité sociale concrète : une expérience imprévisible qu'aucun savoir ne peut anticiper. Dans un même esprit de désillusion vis-à-vis l'art participatif, Rosalind Gill et Andy Pratt questionnent la radicalité des actions qui, dans la lignée des autonomistes italiens, semblent assimiler une tendance inhérente au capitalisme actuel :

[If] contemporary forms of capitalist organization demand
« cooperativeness », « participation », « creativity » and other

⁵⁵ Kate Fowle et Lars Bang Larsen. « Lunch Hour : Art, Community, Administrated Space, and Unproductive Activity ». Dans Ted Purves (éd.). *What We Want Is Free : Generosity and Exchange in Recent Ar*. Albany : State University of New York, 2005, p. 19.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 20-21.

*practices that are also – simultaneously – said to be features of an elementary spontaneous communism, then how can one distinguish between those instances that might make capitalists quake in their boots and those which are indices (on the contrary) of capitalism's penetration of workers' very soul? By what kinds of principled criteria might we differentiate between the radically different meanings of apparently similar practices?*⁵⁷

L'économie du don, qui se présente comme une réconciliation entre les personnes qui produisent des biens et des services et celles qui en font l'usage, semble pourtant instrumentalisée à des fins capitalistes. Alors qu'y a-t-il de critique dans une action qui reproduit la dynamique interne du système qu'elle entend critiquer? Cette question implique une dimension propre à l'art d'avant-garde et plus particulièrement à l'art transgressif, soit celle du mimétisme. Dans le prochain chapitre, il sera toutefois soulevé que le mimétisme, quoiqu'épineux au plan éthique et très fort en contradictions, peut se présenter comme une stratégie de provocation qui se rattache elle aussi à la dépense improductive, et qui relève également d'une résistance vis-à-vis la société capitaliste.

Certes, la mise en place d'expériences basées sur la participation active d'un public déterminé permet de mettre en lumière une volonté de réconcilier l'art et le social. En se détournant des impératifs de conservation et de préciosité de l'œuvre d'art, Hirschhorn fait le sacrifice de la valeur économique au profit d'une « valeur de lien ». Ainsi il engage avec ses participantes et ses participants un rapport d'échange qui se rapproche de la dépense improductive vécue comme don. L'œuvre devient donc le lieu d'une expérience où l'investissement de temps, d'énergie et de richesses sert à opérer une réception active qui sert dans l'immédiat. Avec *Bataille Monument*, Hirschhorn insiste d'autant plus sur la diffusion et la production d'une quantité

⁵⁷ Rosalind Gill et Andy Pratt. « Precarity and Cultural Work in the Social Factory? Immaterial Labour, Precariousness and Cultural Work » *oncurtaing.org*, no 16 (2013), p. 26-40, récupéré le 15 janvier 2014 de http://www.e-flux.com/wp-content/uploads/2013/05/Precarity_cultural.pdf, p. 36.

phénoménale d'informations dont l'intérêt repose sur la quantité et non sur le contenu. L'œuvre est formellement une dépense improductive, par sa structure expérimentale précaire autant que par l'accumulation excessive d'informations qui échappe à toutes propensions rationnelles.

Mais si la démarche d'Hirschhorn présente les traits d'une action souveraine et insoumise possédant une certaine opérationnalité, il est cependant possible d'y voir la reproduction de stratégies propres à l'idéologie capitaliste dominante : sa croyance en le pouvoir réparateur de l'art le positionne dans une posture utilitariste où l'artiste offre un service comportant une finalité, alors que les conditions de travail mises en place pour le public participatif reproduisent une forme de précarité socioéconomique. De plus, la participation de ce public ne peut aucunement être reliée à une dynamique anti-utilitariste : il s'agit d'une participation à la mise en place d'un service éducatif (l'hommage à Bataille) pour lequel il retire une rémunération. Ainsi, l'expérience de *Bataille Monument* manque de remettre en question un des principaux aspects qu'elle soulève : la notion de travail par laquelle l'artiste appelle à l'émancipation des participantes et des participants.

L'analyse de la pratique artistique de Santiago Sierra, artiste qui utilise le mimétisme comme outil de transgression, permettra cependant de démontrer qu'une reproduction des formes d'oppression n'est pas nécessairement antinomique à la critique sociale. Elle peut engager un discours critique des plus radicaux. Pour ce faire, il faut toutefois se dégager d'une posture de l'artiste comme éclairceuse ou éclaircur de foules. Avec l'approche de Sierra, la création artistique s'engage dans un angle bien plus cynique et se délie de toute propension utopique. Si Hirschhorn se positionne comme un artiste conscient de sa responsabilité sociale⁵⁸, Sierra occupe une position transgressive qui donne l'impression, du moins aux premiers abords, que

⁵⁸ « I realized that to be an artist is not a question of form or content, it's a question of responsibility. » Thomas Hirschhorn cité par Alison M. Gingeras. *Op. cit.*, p. 11.

ce dernier se trouve être à l'opposé du spectre de la responsabilité sociale. Les œuvres performatives de l'artiste, par leur caractère transgressif, rappellent que la pensée de Bataille s'inscrit d'abord à l'encontre du bon goût et prêche pour une illimitation des passions.

CHAPITRE 4

Santiago Sierra et la transgression des valeurs morales

Aborder la dépense improductive sans traiter de la transgression des valeurs morales consisterait à limiter la démarche de Bataille à une seule critique économique. Pourtant, il est important de rappeler que l'auteur ne s'attaque pas tant au système capitaliste qu'à la pensée bourgeoise comme telle¹, à commencer par l'exigence morale de la bourgeoisie. En continuité avec Sade et Nietzsche, Bataille s'intéresse donc à la perversion des valeurs de son époque, comme moyen de libérer certaines pulsions réprimées par le conservatisme ambiant. Certes, la dépense improductive permet de désaliéner les êtres de leur rapport utilitaire face aux choses matérielles (ce que Michel de Broin réalise, comme cela a été constaté dans le deuxième chapitre). Elle rend également possible la création d'expériences communielles (ce qui est simulé et non pleinement réalisé par le projet d'Hirschhorn étudié dans le précédent chapitre). Toutefois, il faut absolument insister sur le fait que la dépense improductive ne doit pas être idéalisée : en effet, la particularité de la pensée de Bataille relève de son nihilisme. Ce que l'auteur valorise est une forme d'extrémisme où la violence de la transgression produit délibérément une sensation de choc pour ébranler les consciences. En ce sens, sa posture s'inscrit dans une négation de l'éthique et rend visible l'informe de la condition humaine.

La dépense improductive, tel qu'elle s'incarne dans le travail de Santiago Sierra, est intimement liée à cet informe; il n'est cependant plus question de produire de l'informe par une polysémie (comme Michel de Broin) ni d'informer l'informe (comme Thomas Hirschhorn), mais de l'opérer au risque d'être perçu comme son instigateur. Ainsi, Sierra ne se présente guère comme un artiste indifférent ou neutre

¹ Jean Baudrillard. « Quand Bataille attaquait le principe métaphysique de l'économie ». *La Quinzaine Littéraire*, 1^{er} juin 1976. Récupéré le 29 mars 2014 de <http://laquinzaine.wordpress.com/2007/03/11/hommage-de-baudrillard-a-georges-bataille/>.

vis-à-vis le social (de Broin), ni comme un acteur social progressiste, positiviste et humaniste (Hirschhorn). Il se place plutôt dans la posture négative de l'exploiteur, cette facette sombre que les structures sociales du capitalisme mondialisé portent à son paroxysme à travers l'illusion d'une émancipation par le travail. Il sera démontré que c'est par mimétisme que Sierra engage la transgression, et que la dépense improductive opère dans ce contexte une exacerbation de l'aliénation des travailleuses et des travailleurs.

4.1 L'art de la dépense et la transgression

4.1.1 Le mimétisme de l'informe

La notion de mimétisme², issue de la biologie et reprise en psychanalyse, permet de porter un regard éclairant sur la reproduction d'une norme comme « processus de défense³ ». Le mimétisme est ce phénomène de métamorphose propre aux animaux ayant la capacité d'imiter leur environnement extérieur afin de se camoufler de leurs prédateurs. Bien que plusieurs exemples d'assimilation à l'espace prouvent la dangerosité de ce mécanisme⁴, il s'agit néanmoins d'une forme de résistance vis-à-vis un environnement hostile.

En arts visuels, la stratégie mimétique est fréquemment mise à profit depuis le développement du mouvement Dada dans les premières décennies du XX^e siècle. Pour l'historien de l'art Yve-Alain Bois, le mimétisme rappelle la volonté des avant-gardes de briser la barrière qui sépare l'art et la vie, notamment par l'« érosion constante de la

² À ne pas confondre avec celle de *mimesis* exploitée dans le discours philosophique.

³ Roger Caillois. « Mimétisme et psychasthénie légendaire ». *Minotaure : revue artistique et littéraire*, no 7, Paris, Arno Reprint Edition, 1968 [juin 1935], p. 8.

⁴ « Cette assimilation à l'espace s'accompagne obligatoirement d'une diminution du sentiment de la personnalité et de la vie ; il est remarquable en tout cas que chez les espèces mimétiques, le phénomène ne s'effectue jamais que *dans un seul sens* : l'animal mime le végétal, feuille, fleur ou épine et dissimule et abandonne ses fonctions de relations. *La vie recule d'un degré.* » Dans son article, Caillois fait le parallèle avec la schizophrénie qui consistent en une « *dépersonnalisation par assimilation à l'espace* ». *Ibid.*, p. 8-9.

distinction figure/fond⁵ ». L'infiltration de l'art dans l'espace public ou encore de la réalité dans l'art, cette assimilation de l'art et de la vie par la disparition d'une distinction entre le réel et la fiction, en est d'ailleurs l'une des résurgences les plus répandues en art actuel. Hal Foster identifie pour sa part le mimétisme comme une stratégie de défense contre l'ordre symbolique dominant : « *Such is the risk of an excessive identification with the corrupt conditions of a symbolic order. Yet, if maintained as a dialectical strategy, this miming can also expose this order as failed, or at least as insecure* »⁶. Foster souligne que les Dadaïstes se sont inspirés de cette stratégie visant à mimer les conditions aliénantes de l'existence afin de critiquer la société capitaliste bourgeoise⁷. La mise en scène de la déshumanisation (notamment dans les performances d'Hugo Ball et les montages de Max Ernst) a permis de manifester une opposition « contre la Guerre mondiale, l'industrialisation brutale, la folie nationaliste, la répression du gouvernement⁸ ». En donnant à voir grossièrement la condition humaine dans ce qu'elle promet de plus sombre, les Dadaïstes ont ainsi voulu établir une résistance dialectique vis-à-vis la norme ambiante qui consiste en un enrôlement aveugle dans les systèmes de pouvoir. Ce mimétisme ne relève donc pas d'une simple reproduction de la norme, il vise à transgresser cette dernière en donnant visibilité à l'aliénation. Un effet de catharsis y serait inhérent.

Le mimétisme permet ainsi de donner corps à l'informe – cet informe qui, tel qu'il a été démontré dans le premier chapitre, consiste en une opération de glissement

⁵ Yve-Alain Bois. « La valeur d'usage de l'informe ». Dans Yve-Alain Bois et Rosalind E. Krauss (commissaires). *L'informe mode d'emploi*. Catalogue d'exposition (Paris, Centre Georges Pompidou, 22 mai – 26 août 1996). Paris : Centre Georges Pompidou, 1996, p.70.

⁶ Hal Foster. « Dada mime ». *October*, no 105 (été 2003), p. 169-170.

⁷ « *A key persona of Dada, especially in Zurich and Cologne, is the traumatic mime, and a key strategy of this traumatist is mimetic adaptation, whereby the Dadaist assumes the dire conditions of his time – the armoring of the military body, the fragmenting of the industrial worker, the commodifying of the capitalist subject – and inflates then through hyperbole or « hypertrophy » [...].* » *Ibid.*, p. 169

⁸ *Ibid.*, p. 175.

vers le bas qui déçoit les attentes et « désublime » l'expérience esthétique⁹. C'est d'ailleurs pour cette raison que le rapprochement avec la dépense improductive est manifeste : le mimétisme prend racine dans l'assimilation au contexte hostile afin qu'émerge une posture critique. Cette stratégie se présente comme la forme d'un sacrifice, d'un recul de la vie sur l'environnement, autrement dit d'une « destruction créatrice » dont l'objectif serait de se prêter soi-même au jeu, en camouflant d'abord sa propre humanité. En somme, il s'agit d'une expérience qui prend racine dans l'opérationnalité de comportements dialectiques. Il y a donc un déplacement de fonction protectrice du mimétisme à une fonction critique. Comme si mimer les côtés sombres de la condition humaine au même titre que l'insecte mime la feuille devient un moyen de défense et de protection contre l'ordre dominant. Voilà une piste qui permet de légitimer tout un lot de pratiques transgressives.

4.1.2 Un art cathartique

Dans l'art des avant-gardes et des néo-avant-gardes du siècle dernier, la transgression des valeurs morales s'est surtout instaurée par l'exacerbation de la violence. C'est ce que constate l'historienne de l'art Laurence Bertrand Dorléac pour qui cette manifestation mimétique de la négativité s'identifie comme un « art de la dépense¹⁰ ». Elle serait récurrente chez les artistes ayant repris à leur compte les idéaux Dadaïstes privilégiant avec véhémence l'iconoclasme, le dégoût et la subversion en fonction d'une imbrication radicale de l'art dans la vie.

Bertrand Dorléac trace le parallèle entre la violence telle qu'observée principalement dans l'art des années 50-60 et les théories du potlatch, du don et de la dépense : « [...] il y a dans cette époque une économie exceptionnelle du don sans

⁹ Sur la notion d'informe en art, voir : Yve-Alain Bois et Rosalind E. Krauss (commissaires). *L'informe mode d'emploi*. Catalogue d'exposition (Paris, Centre Georges Pompidou, 22 mai – 26 août 1996). Paris : Centre Georges Pompidou, 1996, 251 p.

¹⁰ Laurence Bertrand Dorléac. *L'ordre sauvage : violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*. Paris : Éditions Gallimard, coll. « Art et artistes », 2004, p. 9.

retour ou presque qui ajoute au sentiment qu'elle est hantée par la recherche d'un sens perdu dans la modernité technique et industrielle », affirme-t-elle. En introduction à son essai, elle ajoute :

Ainsi, la violence naît en grande partie de l'écart qui s'est creusé entre un système de société qui va de plus en plus vite vers la rationalisation, la productivité et l'acquisition, et la conception archaïque des artistes encore tournés vers le fameux potlatch isolé par Marcel Mauss [...], un échange traité comme une perte somptuaire des objets cédés : leurs œuvres improductives, éphémères, immatérielles, non échangeables. Leur volonté d'affirmer le caractère primordial de cette dépense au détriment du rendement, de l'acquisition et de la conservation triomphe alors comme elle n'avait sans doute jamais triomphé en Occident. La rationalisation de la société éclaire leur soif de pureté mais aussi, en amont, le souvenir traumatique de la guerre qui n'est pas encore un « objet d'histoire ». Là comme ailleurs, le besoin de rejouer la catastrophe rappelle combien toute la société a besoin du psychodrame pour sentir, admettre, apurer sa dette, et, enfin seulement, opérer son deuil.¹¹

Cet effet de catharsis causé par la reproduction d'une violence vécue se retrouve dans l'art du groupe Gutai, de l'Actionnisme viennois, de Fluxus ou encore dans les idées véhiculées par l'Internationale situationniste. Les artistes critiques de cette époque, le plus souvent traumatisés par l'asservissement militaire dont plusieurs ont été aveuglément victimes (d'Otto Muehl à Joseph Beuys), cherchent davantage à se libérer de l'asservissement propagandiste de l'art. L'auteure explique que « la violence des œuvres naît aussi de la réaction tardive mais radicale à la période maudite où le totalitarisme avait réduit l'art à servir l'ordre, la communauté, la nation ou la race¹² ».

¹¹ *Ibid.*, p. 9-10.

¹² *Ibid.*, p. 10.

On peut comprendre cette période de l'histoire de l'art comme le moment d'une dette qui se rembourse envers l'humanité et les horreurs commises par la guerre, comme une sorte de système de don qui s'établit entre l'artiste et l'histoire. Par contre, les Néo-dadaïstes se servent principalement de la violence pour faire valoir une expérience collective qui vise à transformer le réel par un choc des passions. Certes, les œuvres provocatrices semblent mobiliser les plus douteuses pulsions aux yeux des pouvoirs publics (de nombreux cas de censure caractérisent le parcours des artistes de Gutaï, des Actionnistes ou de Fluxus), Bertrand Dorléac insiste toutefois sur le fait que ce « bouleversement des mœurs et de l'autorité » permet de purger une énergie refoulée :

[L'art] aurait assuré, jusque dans la violence extrême, son rôle de soupape, en rendant visibles la fragilité de l'ordre social et l'obligation d'assister régulièrement au spectacle de l'insubordination des avant-gardes et au défilé de ses antihéros, pour se garantir contre la monotonie et le désespoir.¹³

Bien qu'il libère les pulsions, cet art de la dépense se détache de toute propension idéaliste. Dès lors, la dépense improductive se présente comme étant à l'opposé d'une sublimation de l'action artistique. Au contraire, elle s'active comme une sorte de contrepoids à la morale dominante et vise à puiser dans le dégoût afin d'extirper l'existence de sa monotonie. Enfin, si ces artistes de la dépense voient dans l'art un « processus d'expiation¹⁴ », le spectacle de l'insoumission vis-à-vis la morale dominante aurait ainsi comme objectif de réclamer « du spectateur une participation active et la libération de ses pulsions originelles sinon de son jugement critique¹⁵ ».

Ce type de réception active est encore aujourd'hui inhérent aux pratiques artistiques transgressives. Kieran Cashell insiste, comme Bertrand Dorléac, sur ce

¹³ *Ibid.*, p. 15.

¹⁴ *Ibid.*, p. 111.

¹⁵ *Ibid.*, p. 14.

déplacement de la réception qui s'éloigne d'une simple contemplation, et se permute en une expérience répulsive touchant désormais l'engagement éthique du sujet :

The signature of morally transgressive practice is that it proposes engagement with the work on an ethical – as opposed to aesthetic – level. [...] art that initially produces a kind of moral shock, a shock experienced, moreover, as a visceral reaction that refuses to be processed according to the desinterested modality. For those who willing to accept the challenge of this kind of art – for those who engage with it, in other words, the effect is moral and not aesthetic (or at least not exclusively aesthetic).¹⁶

L'art de la dépense, devenant le lieu d'un bouleversement des valeurs morales, rend impossible la réception désintéressée caractérisée par un détachement du sujet. Comme la transgression implique un questionnement d'ordre moral sous-jacent à une forme de répulsion, il serait impossible de l'aborder de façon objective.

En citant notamment la critique féministe vis-à-vis le désintéressement kantien¹⁷, Cashell affirme que le contexte (politique, social, moral, etc.) est donc impliqué au sein de la réception de telles œuvres. Pour justifier l'introduction de la subjectivité dans la réception, il propose que ce soient justement les éléments empruntés par les artistes au contexte réel qui provoquent la pulsion répulsive, la réceptrice ou le récepteur possédant des repères qui lui permettent de se situer par

¹⁶ Kieran Cashell. *Aftershock. The Ethics of Contemporary Transgressive Art*. New York : I.B. Tauris, 2009, p. 12.

¹⁷ De concert avec Cashell, l'artiste et philosophe Peggy Zeglin Brand pointe le paradoxe de l'universalité de l'esthétique de Kant qui, comme le prouve ses partisans de l'époque, se veut masculiniste et par conséquent non-objective. Ne prédisposant plus les publics au désintéressement pour juger l'intérêt d'une œuvre, la pensée féministe prétend plutôt à une approche intéressée, pour ainsi dire une approche engagée du sujet. Voir : Peggy Zeglin Brand. « Disinterestedness and Political Art ». *n. paradoxa*, no 8 (novembre 1998), p. 4-18. C'est ce qu'affirme également la critique d'art féministe Katy Deepwell : « [...] *feminist's critique of the desinterested observer expose the partisan nature of all reading (when the "neutral" figure was identified as white, male and middleclass), and began to explore how reading is inevitably informed by political positions* ». Katy Deepwell [éd.]. *New feminist Art Criticism*. Manchester : Manchester University Press, 1995, p. 8.

rapport à l'œuvre¹⁸. On peut donc émettre l'hypothèse que le mimétisme permet au public de se situer subjectivement face à l'action transgressive.

De plus, pour Cashell les comportements artistiques qui sont dialectiques doivent être absolument identifiés comme étant de l'art afin de justifier ce qui, dans la sphère sociale, apparaîtrait comme une pratique déviante inacceptable :

*« [Artists] force witnesses of [their] projects to accept the morally questionable nature of [their] volition [...] as artistically meaningful – that is, as an ethically necessary form of cultural transgression. Otherwise the political objective of the work [...] would not emerge so clearly and with such admirable conviction. »*¹⁹

Les comportements subversifs peuvent certes avoir un impact critique, dans le sens où ils reposent sur une stratégie mimétique afin de faire ressortir une négativité enfouie. En jetant un éclairage sur la nécessité d'identifier ce qui relève toutefois de l'art, Cashell se trouve à soulever le risque majeur du comportement mimétique, soit l'assimilation totale à l'environnement et l'absence d'une distinction entre la fiction et le réel. Dès lors, on constate qu'une pratique transgressive est dépendante d'une légitimation artistique pour que soit considérée sa valeur critique.

4.1.3 Une culture de l'extrême et de l'illimitation

La nécessité de départager la fiction et la réalité lorsqu'il est question de transgression est sans doute causée par le fait que la société occidentale est plus que jamais aux prises avec une certaine libération des mœurs. Également intéressé par le phénomène de la transgression qu'il identifie comme particularité de la modernité, Paul Ardenne émet l'hypothèse d'une culture extrémiste. Pour l'auteur, les Occidentales et les Occidentaux carburent aux sensations fortes et à la logique du

¹⁸ Kieran Cashell. *Op. cit.*, p. 12.

¹⁹ *Ibid.*, p. 11.

dépassement de soi, conjuguant de ce fait avec le possible et l'impossible du désir. Sous la forme de « spectacles superlatifs²⁰ » qui simulent l'extrême jusqu'à l'épuisement de l'effet de choc, la culture occidentale reposerait sur la production/consommation d'images extrêmes; il ne s'agit pas tant de faire l'expérience de l'extrême que d'en être les témoins.

Il s'agit là d'une conséquence de « la levée des interdits²¹ » qui, inhérente à la modernité et exacerbée par les mouvements de libération de Mai 68, occasionne une « libération de l'extrémisme²² » au profit d'une « émancipation irrépressible²³ » qui court-circuite les impératifs éthiques :

L'éthique, cette évaluation morale propre aux anciennes sociétés théocratiques ou antédémocratiques, a fait long feu. La remplace cet impératif: l'évaluation de soi. Le sujet qui réussit, c'est le sujet qui s'« extrémise », celui dont la vie pulvérise bornes et normes indépendamment des critères moraux ou de bienséance en cours.²⁴

Ardenne se questionne donc sur les motivations sous-jacentes à cette quête de sensationnel, d'outrage et de mise en valeur de la violence crue (par la dégradation, la mutilation ou la destruction) qu'exemplifient différentes productions culturelles comme celles analysées par Bertrand Dorléac et Cashell. Il accuse entre autres la désacralisation de la société occidentale qui engendre « l'absence conséquente d'une régulation des pulsions humaines par la sublimation²⁵ ». Il ajoute que « la pulsion et sa réalisation deviennent l'objet et l'enjeu premiers de l'existence, le fond de toutes les libérations possibles, seraient-elles brutales, irrespectueuses et meurtrières²⁶ ».

²⁰ Paul Ardenne. *Extrême : esthétiques de la limite dépassée*. Paris : Flammarion, 2006, p. 64.

²¹ *Ibid.*, p. 30.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 25.

²⁵ *Ibid.*, p. 31.

²⁶ *Ibid.*

Cependant, Ardenne insiste sur la dynamique économique qui encadre la propension à la transgression dans la sphère culturelle. Il voit dans le capitalisme et la mise en marché du désir une « fonction d'excitation²⁷ » sur laquelle repose l'industrie culturelle. La transgression des valeurs morales, aussi subversive et politique eut-elle été pour les Dadaïstes et Néo-dadaïstes, serait désormais partie prenante d'une logique spectaculaire qui sert d'abord et avant tout la croissance économique²⁸. Cette « métamorphose de la consommation de vice en vertu²⁹ » n'est certainement pas étrangère à la montée de l'utilitarisme. Pour le sociologue du don Jacques T. Godbout, cette illimitation des désirs agit « comme moteur du système de la consommation³⁰ ». Il se trouve que le système économique actuel encourage la marchandisation de n'importe quelles activités humaines, aussi peu éthiques soient-elles :

La limite [à l'utilité], c'est que seulement ce qui a un prix a une utilité, seulement ce qui est acheté a une valeur, et le projet qui en découle, c'est de progressivement transformer toutes les activités humaines en marchandises ayant un prix, seule manière de leur octroyer une utilité et une valeur.³¹

Par conséquent, toutes activités trouvant les moyens d'être consommées sont élevées au rang d'utilité et acquièrent une valeur. Et le seul souci éthique repose désormais sur la nécessité de consommer toujours plus sous prétexte que de mauvaises consommatrices et de mauvais consommateurs favorisent le chômage, les récessions, l'accroissement de la dette publique, etc³². L'utilitarisme encourage donc une illimitation systématique des besoins et des désirs sans que soit moralement

²⁷ *Ibid.*, p. 139.

²⁸ On constate d'ailleurs le déplacement de la transgression comme outil de marketing publicitaire. Ardenne donne l'exemple des publicités de Benneton réalisée par Oliviero Toscani dans les années 2000. *Ibid.*, p. 136-137.

²⁹ Jeremy Rifkin. *La fin du travail*. (Pierre Rouve, trad.). Montréal : Boréal, 1996 [1995], p. 41.

³⁰ Jacques T. Godbout. « L'illimitation systémique ». *Entropia. Revue d'étude théorique et politique de la décroissance*, no 5 : Trop d'utilité? (automne 2008), p. 51.

³¹ *Ibid.*, p. 55.

³² *Ibid.*

remise en question la nature de ces demandes. La transgression comme action critique, dans le contexte d'une culture extrémiste insufflée par l'illimitation systématique des besoins, risque plus que jamais le paradoxe d'une récupération capitaliste.

Bien qu'il puisse être dénoncé comme la preuve irréfutable de l'emprise du marché sur l'art transgressif, il semble que ce paradoxe soit très fécond dans l'art engagé des dernières années. Dans un essai sur la radicalité en art, l'historien de l'art Roberto Pinto affirme que bien des artistes actuelles et actuels cherchent à contrecarrer les dynamiques d'oppression en optant justement pour « la mise en évidence du chaos éthique, moral et institutionnel dans un monde qui a comme unique valeur à la fois reconnue et déniée : l'économie, pour laquelle toute chose a un prix³³ ». La pratique de Santiago Sierra est en ce sens fort révélatrice, car c'est au moyen d'une stratégie mimétique, c'est-à-dire en mimant littéralement des dynamiques de domination économique, que l'artiste opère une transgression de la notion de travail.

4.2 Étude de cas : Santiago Sierra

4.2.1 Performances déléguées

Actif depuis le début des années quatre-vingt-dix, principalement sur les scènes artistiques espagnoles et mexicaines (donc en marge des grands circuits de l'art contemporain), Sierra jouit désormais d'une reconnaissance internationale qui le propulse au rang de superstar. Parmi les raisons qui expliquent l'engouement pour cet artiste dans les dernières années se trouve notamment une série de performances, dont le caractère éthique provoque la controverse. Dans le cadre de ce chapitre, trois performances seront particulièrement considérées : *10 People Paid to Masturbate*

³³ Roberto Pinto. « Une histoire de la radicalité en art ». Dans Jérôme Sans (commissaire). *Hardcore : vers un nouvel activisme*. Catalogue d'exposition (Paris, Palais de Tokyo, 27 février – 18 mai 2003). Paris : Palais de Tokyo site de création contemporaine, coll. « Cercle d'art », 2003, p. 15.

(2000), *Workers Who Cannot Be Paid, Remunerated to Remain Inside Cardboard Boxes* (2000) et *160 cm Line Tattooed on 4 People* (2000).

Les performances de Sierra s'inscrivent dans la tradition du *body art* qui émerge des années cinquante et soixante et est identifiée par Bertrand Dorléac comme un art de la dépense. Si Sierra s'approprie lui aussi le corps en tant que médium, ce n'est toutefois pas de son propre corps dont il s'agit, mais bien celui de personnes qui proviennent de milieux défavorisés (immigrantes et immigrants, travailleuses et travailleurs illégaux, réfugiées et réfugiés, prostituées, sans abris, etc.). Il sera démontré que cette tactique qui consiste en l'instrumentalisation de l'Autre fait état d'une répercussion de la déshumanisation propre à la logique du travail dans le champ de l'art actuel.

Alors que Vito Acconci se met lui-même en scène en pleine séance de masturbation dans la performance *Seedbed* en 1972³⁴, Sierra engage dix Cubains pour performer anonymement *10 People Paid to Masturbate* devant une caméra. Le montage vidéo qui en résulte fait ponctuellement l'objet d'expositions. À l'instar de Marina Abramovic et Ulay qui font plus d'une fois l'expérience de l'immobilité avec la série de performances *Nightsea Crossing* entre 1981 et 1987³⁵, Sierra rémunère secrètement six réfugiés tchéchènes et les invite à rester silencieusement confinés dans des boîtes de carton pendant de longues heures pour la réalisation de *Workers Who Cannot Be Paid, Remunerated to Remain Inside Cardboard Boxes* à la galerie Kunst Werke de Berlin. Si Gina Pane s'automutile dans de nombreuses performances

³⁴ Dans la Sonnabend Gallery à New York, Acconci installe une plateforme sous laquelle il s'adonne au plaisir sexuel solitaire toute la durée de l'exposition (15 au 29 janvier 1972). À défaut de voir l'artiste caché sous la plateforme, les visiteuses et les visiteurs peuvent l'entendre gémir et murmurer des paroles sexuellement explicites grâce à un dispositif sonore.

³⁵ Pour *Nightsea Crossing*, Abramovic et Ulay s'installent de part et d'autre d'une table et se fixent en silence pendant des heures. Cette série de 22 performances a été réalisée dans de nombreux espaces publics entre 1981 et 1987.

des années soixante-dix³⁶, Sierra offre à quatre prostituées un salaire en échange de l'utilisation de leur corps qui sert de support à un tatouage collectif dans *160 cm Line Tattooed on 4 People*, réalisé cette fois-ci au El Gallo Arte Contemporaneo à Salamanque en Espagne.

La pratique de Sierra est caractéristique d'un renouvellement de la performance, renouvellement que Thomas Hirschhorn incarne également, et qui consiste en l'embauche d'individus étrangers au milieu de l'art, choisis afin d'incarner leur condition socioéconomique particulière. Claire Bishop donne à cette tendance ascendante en art actuel l'appellation de « *delegated performance*³⁷ ». Elle y voit une similitude avec le contexte de la mondialisation où l'on dénote l'accroissement d'un recours à un « *offshore outsourcing*³⁸ ». Les entreprises, cherchant à diminuer les risques financiers et maximiser les profits, déplacent depuis les années quatre-vingt-dix certaines étapes de la production de biens et de services dans des pays où la force de travail coûte peu chère (pensons aux *sweatshops* décriés par Naomi Klein dans *No Logo*³⁹ ou aux centres d'appel décentralisés, par exemple). Leurs employés et leurs employées, œuvrant dans des lieux éloignés, se trouvent bien souvent exploités dans des conditions qui frôlent la déshumanisation. En performance, l'embauche de participantes et de participants qui proviennent de l'extérieur du milieu de l'art ferait écho au développement de cet *offshore outsourcing* sur le marché mondial. Toutefois, l'objectif ne serait pas celui d'une diminution des risques et des coûts de production, mais inversement celui d'un

³⁶ Pour *Action sentimentale* (1973), Pane se mutile notamment avec des épines de rose et une lame de rasoir tout en donnant une dimension esthétique à son geste.

³⁷ Claire Bishop. « Delegated Performance : Outsourcing Authenticity ». *October*, no 140 (printemps 2012), p. 104.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Naomi Klein. *No logo : la tyrannie des marques*. Arles : Actes Sud, Montréal : Leméac, 2002, 743 p.

accroissement de l'authenticité et de l'imprévisibilité des œuvres performatives⁴⁰, ce que Bataille identifierait comme un non-savoir à l'œuvre.

4.2.2 Une critique du travail

La particularité des performances déléguées de Sierra repose sur le fait qu'il donne une place de premier plan à la transaction économique : « *the artistic event is reduced to an exchange of goods (money) for services (delegated performance)* »⁴¹. Les participantes et les participants deviennent des travailleuses et des travailleurs employés par l'artiste qui « reproduit les méthodologies de l'exploitation économique configurée par le système capitaliste actuel »⁴². Par ce mimétisme, l'objectif est de rendre évidente la dynamique de domination propre aux conditions de précarité économique qui semblent se reconduire à différente échelle dans l'ensemble de la sphère du travail. Avec *10 People Paid to Masturbate* [figure 4.1], c'est la soumission des participants à ses propres désirs d'employeur que souhaite mettre en évidence l'artiste.



Figure 4.1
Santiago Sierra, *10 People Paid to Masturbate*, 2000, arrêt sur image, vidéo, 55 min. © Santiago Sierra

⁴⁰ Claire Bishop. *Op. cit.*, p. 104.

⁴¹ Andrés David Montenegro Rosero. « Locating Work in Santiago Sierra's artistic practice ». *ephemera : theory & politics in organization*, vol 13, no 1 (2013), p. 103.

⁴² *Ibid.*, p. 100. Traduction libre.

Au sujet de cette performance, dans le cadre de laquelle il demande à dix résidents cubains de se masturber devant une caméra en échange de la modique somme de vingt dollars, il affirme : « *The resulting work was to highlight the functioning of the labour market by showing what people will do for even a little money*⁴³ ». L'artiste rappelle, non sans une cruelle lucidité, que les individus en situation de précarité sont prêts à bien des sacrifices, notamment celui de l'intimité, pour une minime somme d'argent.

Dans ses projets performatifs, des groupes victimes de la précarité économique se trouvent donc instrumentalisés au même titre que les travailleuses et les travailleurs exploités par le système capitaliste. Là se trouve le mimétisme de l'informe de la condition humaine dans le travail de l'artiste : dans cette reproduction d'un « simulacre de domination où l'acteur est rétribué pour tenir son rôle de dominé⁴⁴ ». À une époque où le travail est encore vu comme ayant un potentiel émancipateur chez les chantres du néolibéralisme⁴⁵, Sierra formule ainsi une « critique de la notion de travail avec une grande violence symbolique qui inhibe toute idée d'émancipation⁴⁶ ». C'est d'ailleurs cet aspect critique qui semble complètement évacué de la démarche idéaliste de Thomas Hirschhorn. En effet, chez Hirschhorn, la rémunération est vue comme un moyen de participer à l'émancipation d'individus victime de la précarité, ce qui reproduit au contraire une dynamique capitaliste.

⁴³ Santiago Sierra cité par Stuart Jeffries. « Provocative? Me? ». *The Guardian*, 11 octobre 2002, récupéré le 29 mars 2014 de <http://www.theguardian.com/artanddesign/2002/oct/11/art.artsfeatures>.

⁴⁴ Agnès Delage. « Résister dans l'extrême conformité : l'œuvre du plasticien Santiago Sierra (Espagne-Amérique Latine, 1990-2008) ». *Pandora*, no 8 (2008), p. 285.

⁴⁵ « Le travail, c'est la liberté », lançait Nicolas Sarkozy lors de son investiture à la candidature pour la présidence de la république française en 2007. Cette phrase orwellienne n'est pas sans rappeler le fameux « *Arbeit macht frei* [Le travail rend libre] », slogan nazi affiché au portique des camps de concentration d'Auschwitz et de Dachau.

⁴⁶ Agnès Delage. *Op. cit.*, p. 287.

La critique du travail qui se développe chez Sierra illustre par conséquent une déshumanisation opérée par le système économique. *Workers Who Cannot Be Paid, Remunerated to Remain Inside Cardboard Boxes* [figures 4.2], dans le cadre de laquelle six réfugiés tchétchènes sont payés afin de rester immobiles et silencieux quatre heures par jour durant six semaines, Sierra va encore plus loin dans la reproduction d'une dynamique de domination et d'une violence tournée vers l'Autre. En plus de tester littéralement les limites de l'endurance des travailleurs embauchés⁴⁷, il force ces derniers à s'effacer devant le public dans des boîtes de carton.

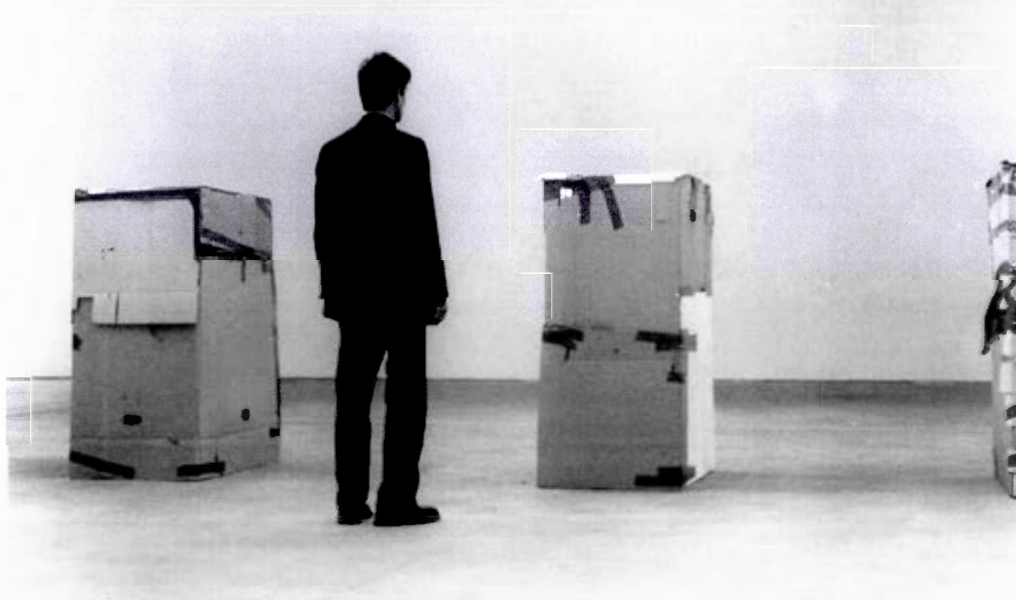


Figure 4.2

Santiago Sierra, *Workers Cannot Be Paid, Remunerated to Remain Inside Cardboard Boxes*, 2000, installation dans le cadre de l'exposition *Santiago Sierra*, (Kunst Werke, Berlin, 30 septembre – 28 décembre 2000). © Santiago Sierra

⁴⁷ L'installation présentée à Berlin consiste en une variation de *8 People Paid to Remain Inside Cardboard Boxes* réalisé au Guatemala (Guatemala City, G&T Building, août 1999) et qui dut justement être interrompue parce qu'une « chaleur atroce » rendait la performance trop éprouvante. Voir : Santiago Sierra, *8 People Paid to Remain Inside Cardboard Boxes*. Récupéré le 26 avril 2014 de http://www.santiago-sierra.com/994_1024.php.

Par conséquent, cela a surtout pour effet d'effacer toutes traces de leur individualité afin que l'accent soit mis sur le travail en soi, et non sur l'individu qui le réalise :

*The strategy of invisibilisation of the subjects that are required for the production of an artistic object conceals the real intentions behind Sierra's pieces, that is, the revealing of the economic conditions of possibility that frame and characterise a particular situation as directly correspondent with practices of individual subjugation.*⁴⁸

De la sorte, l'artiste se trouve à réaffirmer son pouvoir d'autorité sur ces travailleurs illégaux qui ne disposent d'aucun droit, situation que rend possible et légitime le système économique actuel⁴⁹. En Allemagne, les réfugiées et les réfugiés ne peuvent pas percevoir de salaire à cause d'une loi sur l'asile politique. Ils sont alors forcés de survivre avec une modique cotisation de l'État, sinon de percevoir des salaires illégalement. Quand Sierra embauche ces réfugiés tchéchènes, c'est donc au risque de leur déportation. Le dispositif les rendant invisibles permet d'abord une forme d'anonymat qui les protège d'une répression de l'État. Cela reproduit également, avec une puissante force symbolique, l'invisibilité de ces réfugiés dans la sphère sociale.

La distance qui s'opère entre ces travailleurs invisibles et le public de l'exposition reproduit d'autant plus l'incapacité générale à percevoir les conditions de travail des travailleuses et travailleurs qui produisent les objets de consommation⁵⁰. De plus, seule la mention « *Workers Who Cannot Be Paid, Remunerated to Remain Inside Cardboard Boxes* » accompagne l'installation performative. L'information

⁴⁸ Andrés David Montenegro Rosero. *Op. cit.*, p. 110.

⁴⁹ Shannon Jackson. *Social Works : Performing Arts, Supporting Publics*. Londres : Routledge, 2011, p. 68.

⁵⁰ Edward Bacal. « Art Work: Santiago Sierra and the Socio-Aesthetics of Production ». *SHIFT : Graduate Journal of Visual and Material Culture*, no 6 (2013), récupéré le 22 avril 2014 de <http://shiftjournal.org/archives/articles/2013/bacal.pdf>, p. 9.

concernant le fait qu'il s'agisse de réfugiés tchéchènes reste secrète pour la durée de l'exposition par protection, mais également pour produire un effet d'incertitude. N'étant pas apte à entrer en relation avec le travailleur ni à connaître des détails sur son individualité, le public se trouve à profiter d'une force de travail sans être en mesure de reconnaître – voire d'offrir sa reconnaissance – à la personne qui se dépense pour lui, au risque de sa déportation vers son pays d'origine. Cette situation est symptomatique de la rupture entre les personnes qui produisent les biens ou les services et celles qui en font l'usage. C'est en effet ce que Godbout associe à l'émergence de la société moderne, et qui serait à l'origine d'une déresponsabilisation qui rend possible les dérives éthiques de la société de consommation⁵¹.

Pour Claire Bishop, cette dynamique mise en œuvre par l'invisibilité place également les témoins de l'œuvre dans une position de non-identification : « *The work does not offer an experience of transcendent human empathy that smooths over the awkward situation before us, but a pointed racial and economic nonidentification : 'this is not me'* »⁵². Cet écart qui s'établit entre ces travailleurs et le public de l'exposition – composé de consommatrices et de consommateurs culturels – aurait pour fonction de répartir les rôles sociaux de chacun⁵³, le public se trouvant tout comme Sierra en position de supériorité :

Thus, while Sierra may not have any qualms about partaking in any such exploitation himself, he discourages viewers from negating the worker's presence by exercising mastery over her

⁵¹ Un point de vue que partage l'auteur Pilar Villela Mascaró au sujet de Sierra : « *What he is saying over and over again is that he is able to sell thin-air, bus-ride, pictures of empty buildings, blocks of shit, or gold necklaces because someone, somewhere (as the poor scavengers from India) was forced – usually through violent means – to work for a pittance, and someone somewhere else, was willing and able to pay a lot of money for them* ». Pilar Villela Mascaró. « Not in My Name: Reality and Ethics in the Work of Santiago Sierra ». Dans Lisson Gallery (éd.). *Santiago Sierra: 7 trabajos/7 works*. Catalogue d'exposition (Lisson Gallery, Londres, 30 novembre 2007 – 19 janvier 2008). Cologne : Walther König, 2007, p. 23.

⁵² Claire Bishop. « Antagonism and Relational Aesthetics ». *October*, no 110 (automne 2004), p. 79.

⁵³ Ce qui n'est pas sans rappeler la logique de différenciation propre au phénomène de la consommation. Voir le deuxième chapitre : « La consommation insubordonnée ».

*subjective difference. Therefore, while the worker does not actually become present, her [or his] absence serves to impress upon the privileged viewer his own place in the proverbial master-slave dialectic that Sierra enacts [...].*⁵⁴

C'est notamment le mimétisme d'une situation actuelle, cet aspect de l'art transgressif que Cashell établit comme vecteur d'effet de choc, qui force le public à s'identifier dans la différence. Il résulte de cette expérience un sentiment d'échec (ou de culpabilité?) provoqué par l'impossible rencontre avec l'opprimé dissimulé sous la boîte.

4.2.3 La dépense improductive aliénée

Ce qui semble davantage choquer dans les œuvres de Sierra est le fait que, chaque fois, les actions réalisées par les participantes et les participants ne répondent à aucune fonction en dehors de l'échange économique. Cette improductivité exacerbe le caractère aliénant de la notion de travail. Se masturber devant une caméra, rester caché dans une boîte de carton pendant des heures ou encore se faire tatouer une ligne discontinue dans le dos; voilà des activités improductives qui ne comportent aucune finalité et qui démontrent de façon criante l'aliénation des personnes qui y sont assujetties. Pourtant, l'échange économique qui figure à l'origine de ces actions montre bien que toute activité est susceptible de trouver une fonction utilitaire par l'entremise de la valeur d'échange. Même une tâche improductive peut devenir économiquement rentable. Devenant marchandise, cette activité participe à la logique de la société de consommation – participation qui, pour Godbout, constitue un des seuls remparts éthiques du système économique actuel où les plus grandes abominations trouvent leur justification dans la valorisation de la croissance économique.

⁵⁴ Edward Bacal. *Op. cit.*, p. 12.

Si la dépense improductive semble être privilégiée dans les actions orchestrées par l'artiste, ce dernier évacue toutefois l'aspect volontaire de la dépense réalisée par un être qui aspire à sa propre souveraineté. Alors que Bataille voit dans la dépense un potentiel d'émancipation, Sierra rappelle que les structures de pouvoir de l'économie capitaliste rendent impossible cette libération de l'existence. Comme le remarque le critique d'art Cuauhtémoc Medina :

*What makes [...] works by Sierra so poignant is the fact that, on purpose, they put into motion a mechanism that suggests the cancellation of the autonomy of its performers. In fact, Sierra puts them into a position of radical lack of control, as recipients of a social system entirely alienated from their sovereignty.*⁵⁵

Sierra démontre ainsi la faillite d'un idéal de libération et insiste sur le fait que « la liberté est conditionnée par les désirs et les nécessités du contexte qui entoure l'individu et, de cette façon, qu'elle est limitée par des attentes et des besoins pervers extérieurs⁵⁶ ». Le caractère humiliant d'une dépense improductive réalisée au service d'un ordre dominant constitue donc le point central de sa critique du travail.

Avec *160 cm Line Tattooed on 4 People* [figure 4.3], alors que quatre travailleuses du sexe acceptent de marquer leur corps de façon permanente en échange d'un montant équivalent à une dose d'héroïne, l'artiste effectue le déplacement d'une action souveraine qui devient dégradante sous le couvert de la rémunération. « *Having a tattoo is normally a personal choice* » explique-t-il. « *But when you do it under "remunerated" conditions, this gesture becomes something that seems awful, degrading – it perfectly illustrates the tragedy of our social*

⁵⁵ Cuauhtémoc Mochina. « An Ethics Achieved Through Its Suppression ». Dans Nikolaos Kotsopoulos (sous la dir.). *Contemporary Art in Latin America*. Londres : Black Dog, 2010, p. 185.

⁵⁶ Andrés David Montenegro Rosero. *Op. cit.*, p. 107. Traduction libre.

*hierarchies*⁵⁷ ». Malgré l'aspect déshumanisant de cette soumission, les conditions sociales actuelles font en sorte que l'artiste trouvera toujours des personnes intéressées à subir ses désirs en échange d'argent : « *The problem is the existence of social conditions that allow me to make this work. You could make this tattooed line a kilometer long, using thousands of willing people*⁵⁸ ».



Figure 4.3

Santiago Sierra, *160 cm Line Tattooed on 4 People*, 2000, performance (El Gallo Arte Contemporaneo, Salamanque, Espagne, décembre 2000). © Santiago Sierra

Alors que le contexte d'une dépense improductive rémunérée exacerbe le rapport de domination, l'artiste insiste sur le fait que ce sont plutôt les rapports hiérarchiques qui reconduisent cette dynamique en perpétuant une soumission à l'argent. « La rémunération définit un système qui permet d'acheter le corps et le temps du travailleur » explique Sierra. « N'est-ce pas humiliant de servir des cafés aux gens pendant des heures ou de rester assis sur une chaise devant un tableau pendant huit heures par jour? N'est-ce pas humiliant de travailler? ⁵⁹ » Ce en quoi consiste la pratique de l'artiste est donc de rendre visible cette humiliation qui sous-

⁵⁷ Santiago Sierra cité par Marc Spiegler. « When Human Beings Are the Canvas ». *ARTnews*, juin 2003, p. 95.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Santiago Sierra cité par Jérôme Sans, « Ne fais pas l'innocent. Santiago Sierra interviewé par Jérôme Sans ». Dans *op. cit.*, p. 189.

tend le travail. Pour ce faire, il n'hésite pas à revêtir le rôle ingrat du patron souverain, dégagé de toutes contraintes morales, pourvu que l'échange trouve un équivalent monétaire satisfaisant pour les deux parties.

4.2.4 Une indifférence morale

En plus de s'activer par la reproduction d'un rapport de domination, la transgression est accentuée par le fait que Sierra profite de son pouvoir économique afin de produire des œuvres commercialisables. Contrairement à Hirschhorn avec *Bataille Monument*, il n'est pas question pour l'artiste de se limiter à la réalisation d'une expérience immédiate qui se soustrairait aux lois du marché par sa précarité. Au contraire, Sierra commercialise ouvertement son œuvre. Il prend en effet soin de documenter chacune de ses performances à l'aide de photographies et de vidéos qui sont réalisées dans une esthétique *vintage* rappelant la documentation des œuvres conceptuelles des années soixante [figure 4.4]. Cette documentation est d'ailleurs très rentable pour l'artiste : une seule photographie de Sierra se vend à plus de dix mille dollars sur le marché de l'art⁶⁰.

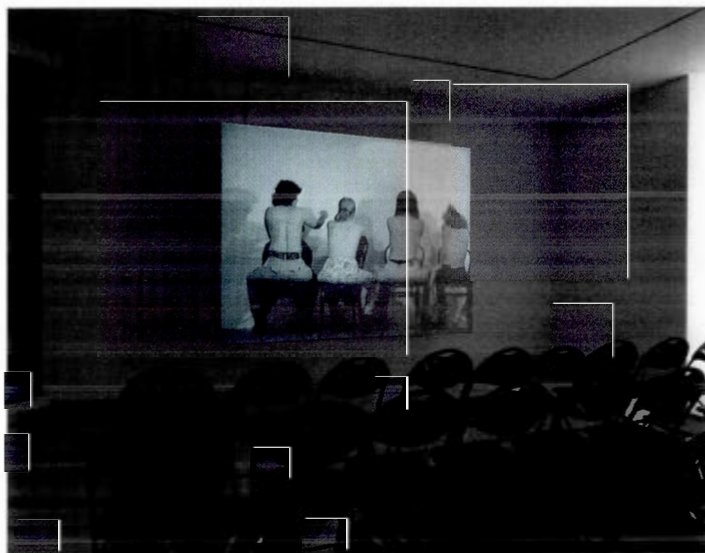


Figure 4.4
Santiago Sierra, 160 cm *Line Tattooed on 4 People*, 2000, détail de l'exposition *Dedicated to the workers and Unemployed* (Lisson Gallery, Londres, 1^{er} février – 3 mars 2012). © Lisson Gallery

⁶⁰ Stuart Jeffries. *Op. cit.*

Si cette commercialisation représente une contradiction majeure pour plusieurs des détractrices et des détracteurs qui n'hésitent pas à vilipender son travail⁶¹, il appert que cette destination commerciale vise à désublimer la production artistique et contrecarrer la vision messianique de l'artiste. Sierra pointe justement l'absence d'éthique à laquelle le monde de l'art n'échappe pas. Il soutient qu'une posture artistique critique qui se revendique de l'éthique (la sienne relevant au contraire d'un rejet de l'éthique) apparaît comme une absurdité dans un monde de l'art régi par le système capitaliste :

*Joseph Beuys once claimed that there was clean money and dirty money. We should only take the former. I don't believe that : there's only dirty money. And as an artist I take dirty money. I'm paid to create luxury goods for art collectors. [...] I've got to make a living. [...] That's the truth that lots of people, including conceptual artists of the '60s and '70s, did not really recognise. We all have dirty hands.*⁶²

Se donner bonne conscience en prônant vouloir changer le monde par l'art est complètement contradictoire selon l'artiste. Dans une analyse du travail de Sierra dans le contexte latino-américain, donc en périphérie du milieu de l'art occidental, Cuauhtemoc Mochina insiste sur cette absence de justification morale derrière le travail de l'artiste :

[...] there is no higher goal, function or task that grants signifiacance to the whole operation, no single allusion to a strategy of a political goal safeguarding a task that consist mostly of displaying a modified relation of power. In fact, it may well be that the single most important condition of

⁶¹ Voir : Jerome du Bois. « Santiago Sierra : The Little Conquistador ». *The Tears of Things*, 6 juillet 2003, récupéré le 30 mars 2014 de <http://www.thetearsofthings.net/archives/000028.html>. et Graham Coulter-Smith. « Cynical Social Sculpture : Santiago Sierra ». Dans *Deconstructing Installation Art*. Southampton : CASIAD, 2006, récupéré le 20 mars 2014 de <http://www.installationart.net/Chapter3Interaction/interaction04.html>.

⁶² Santiago Sierra cité par Stuart Jeffries. *Op. cit.*

*possibility [...] is the lack of a moral, political or cultural justification behind it.*⁶³

La pratique transgressive de Sierra repose sur l'absence de « filtre moral »⁶⁴ du système capitaliste auquel est imbriquée la création artistique. Mochina voit dans la suspension éthique de Sierra une façon de questionner ce contexte permissif⁶⁵. L'auteur affirme que cette indifférence morale active dans les œuvres de Sierra serait par ailleurs récurrente dans l'art des artistes en périphérie des grands centres artistiques, notamment en Amérique Latine, là où Sierra a réalisé ses premières performances controversées :

*There is in fact, a whole series of artistic projects, frequently located amongst Latin American artists that, no matter their many differences, share the same moral active indifference, to the point that one of their main results is to offer an experience of the crumbling of an apparently universally accepted standard of ethical artistic practice.*⁶⁶

Alors que Bertrand Dorléac observe la transgression des valeurs morales comme caractéristique d'une réaction aux fascismes, il est intéressant de constater la recrudescence de cette transgression dans le milieu de l'art qui se développe en périphérie. Cette transgression qui s'établit comme une réaction à la norme capitaliste semble rendre visible une forme de fascisme économique où s'accroît, par la mondialisation et la libération concomitante de contraintes morales, l'ostracisme des populations non privilégiées. Les performances de Sierra ont donc pour fonction de rendre évidente cette problématique inhérente à la notion de travail, de même que la collusion entre le néolibéralisme et le milieu de l'art. Dans la lignée des artistes Néo-dada cherchant à purger les horreurs de la guerre en jouant constamment le théâtre informe de la catastrophe, Sierra s'engage à rejouer les schémas de domination propres

⁶³ Cuauhtemoc Mochina, *Op. cit.*, p. 186.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

au système néolibéral actuel. La réception controversée de ses œuvres ne fait que démontrer le pouvoir de la dépense improductive comme mécanisme d'exacerbation de l'aliénation par le travail, et le risque d'assimilation à l'environnement hostile que procure le mimétisme. Par extension, son succès commercial prouve l'existence d'une inquiétante fascination pour la cruauté mise en valeur par le système économique actuel.

CONCLUSION

Dans les chapitres précédents, il a été démontré que la dépense improductive semble s'activer dans les pratiques artistiques actuelles à travers la prédominance d'un art d'attitude où prime le geste inutile de l'artiste. S'inscrivant dans le monde empirique comme une expérience d'insoumission, cet art de la dépense est enraciné dans les mouvements d'avant-gardes du XX^e siècle¹, notamment Dada et Néo-dada², et s'observe tout autant dans les pratiques conceptuelles (ou processuelles) issues des années soixante³. C'est notamment à travers une redéfinition de l'usage normatif des objets, une mise en place d'expériences basées sur la précarité et une transgression des valeurs morales que s'observe plus particulièrement cet art de la dépense, autant dans l'histoire de l'art récente que dans celle du XX^e siècle.

Consommation insubordonnée

La première étude de cas révèle que Michel de Broin, dans la veine de Marcel Duchamp, se détache des conventions entourant l'usage des objets afin d'effectuer un travail de « postproduction⁴ » duquel résultent des prototypes utilitaires dysfonctionnels. En se détournant ainsi de l'utilitarisme par cette consommation insubordonnée et inutile, la dépense improductive s'active dans les œuvres de l'artiste comme une désaliénation de l'être vis-à-vis les choses matérielles – voire comme l'affirmation d'une souveraineté face aux usages du monde des formes et de l'ordre des signes. Toutefois, de Broin ne vise point à faire dominer sa propre subjectivité, il tente plutôt d'ouvrir le sens des objets afin qu'émerge une polysémie entropique. En

¹ Jean-Yves Jouannais. *Artistes sans œuvre. I would prefer not to*. Paris : Hazan, 1997, 156 p.

² Laurence Bertrand Dorléac. *L'ordre sauvage : violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*. Paris : Éditions Gallimard, coll. « Art et artistes », 2004, 408 p.

³ Philippe Chatel. « La dépense, mode d'emploi : Pratiques d'artistes et autres fictions ». *Nouvelle revue d'esthétique*, no 4 (2009, 2^e semestre), p. 111-118.

⁴ Nicolas Bourriaud. *Postproduction. La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*. Dijon : Les presses du réel, 2009 [2003], 93 p.

ce sens, la dépense d'énergie produit dans ses œuvres de l'informe, du non-sens et de l'irrationnel.

Bien que l'artiste se délie de toute soumission idéologique, ce qui empêche d'accorder une quelconque finalité sociale à son discours, ses « manières de faire⁵ » ne sont pas étrangères à la « logique de différenciation⁶ » inhérente à l'activité consommatrice. Alors que la dépense manifeste la destruction de l'utilité des objets usuels, c'est dans la différence que s'inscrit le geste de l'artiste. Et cette différence ne manque pas d'attiser la curiosité lorsqu'elle est mise à l'épreuve dans l'espace public. Toutefois, le point de vue marxiste rappelle que cette différenciation correspond tout autant à une lutte de prestige, au même titre que celle qui attribue le rang social dans le *potlatch*⁷. Alors que les œuvres de l'artiste semblaient au préalable relever d'une opérationnalité sur le quotidien, il devient clair que *Shared Propulsion Car* (2005) et *Keep on Smoking* (2006) ne provoquent pas tant une transformation libératrice et collective de l'usage des objets qu'une transmutation de leur utilité vouée désormais à la production de valeur symbolique, qui trouve son équivalent économique sur le marché de l'art. Le fait que l'artiste soit désintéressé du public accidentel confronté lors de l'expérience de ces prototypes sur la voie public accentue d'autant plus un certain cloisonnement dans le monde institutionnel où s'effectue une lutte de prestige individuel dénuée de valeurs communes. Ainsi, la dépense improductive prend davantage l'allure d'une glorification de la créativité individuelle célébrée dans le matérialisme et son fétichisme.

⁵ Michel de Certeau. *L'invention du quotidien. 1- Arts de faire*. Paris : Éditions Gallimard, 1990 [1980], p. XXXIX.

⁶ Jean Baudrillard. *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris : Éditions Gallimard, 1972, p. 128.

⁷ *Ibid.*, p. 138.

Expérience précaire

Thomas Hirschhorn semble, tant qu'à lui, chercher à contourner cette destination marchande de la dépense en déjouant les attentes concernant la préciosité de l'œuvre d'art. Dans un croisement entre l'*arte povera* et l'art relationnel, il crée avec *Bataille monument* (2002) un espace de convivialité situé géographiquement en dehors du circuit officiel de la *Documenta 11* de Kassel. Réalisée en collaboration avec un public non-initié à l'art actuel, ciblé pour ses conditions socio-économiques précaires, l'œuvre consiste en un hommage à Bataille sous la forme d'une expérience où la sur-diffusion et la sur-production d'informations deviennent centrales. Par l'entremise de la logique du don, l'artiste participe à l'établissement de nouvelles valeurs en art, notamment la « valeur de lien⁸ », qui se concrétisent dans le geste de solidarité et de générosité vis-à-vis une population précaire qu'il souhaite contribuer à émanciper. La dépense improductive y est donc invoquée autant par l'imprévisibilité de l'expérience immédiate, dont il ne résulte aucun objet commercialisable et qui relève plutôt d'une « volonté de présence⁹ ». Par cet élan vers l'autre semble apparaître la fonction de liant social relative à la pensée bataillienne.

Toutefois, il apparaît que la participation des habitantes et des habitants du quartier où s'installe Hirschhorn ne consiste guère en une dépense improductive. En effet, leur présence se justifie par la rémunération et que leur action possède une fonction pédagogique (diffuser la pensée bataillienne). La dépense se fait donc dans l'intention de l'artiste, mais cette logique est rapidement détournée par la reproduction d'une dynamique de travail où Hirschhorn représente une nouvelle autorité. Ce n'est pas tant la dépense improductive qui fait office de liant social qu'une dépense productive, soit celle réalisée en échange d'un salaire. De plus, il est possible de constater dans le discours de l'artiste une certaine croyance utopiste en le

⁸ Jacques T. Godbout. *L'esprit du don*. Montréal : Éditions Boréal, 1992, 344, p. 245.

⁹ Paul Ardenne. « Expérimenter le réel, art et réalité à la fin du XX^e siècle ». Dans Paul Ardenne, Pascal Beausse et Laurent Goumarre. *Pratiques contemporaines : l'art comme expérience*. Paris : Éditions Dis voir, 1999, p. 19.

pouvoir réparateur de l'art dans l'optique d'une plus-value où des retombées nécessairement positives favorisent l'émancipation des participantes et des participants. Cette expérience pourtant basée sur le non-savoir et le risque semble être symptomatique d'une transformation qui s'effectue depuis le XX^e siècle : alors qu'en art, la production de services (expériences précaires) se substitue à la production de biens (objets de collection), cette même métamorphose de la production se perçoit dans l'évolution récente du capitalisme qui s'oriente vers une économie de services où la générosité est instrumentalisée à des fins productives¹⁰.

Transgression des valeurs morales

Chez Santiago Sierra, il n'est plus question de croire à cette vision messianique de l'artiste et au pouvoir réparateur de l'art vis-à-vis un public non-initié. En procédant par mimétisme comme chez certaines et chez certains artistes du mouvement Dada¹¹, il reproduit l'environnement économique hostile auquel il s'oppose, afin que soit mise en évidence une « suspension éthique¹² » propre au capitalisme mondialisé. Lucide quant aux rapports qui s'établissent entre la production artistique et cette dynamique capitaliste, Sierra se refuse à l'idéalisme et inscrit sa pratique dans le courant Néo-dada d'une transgression des valeurs morales comme « soupape des pouvoirs¹³ ». Il rejoue ainsi le théâtre de la domination à travers des « performances déléguées¹⁴ », l'artiste assumant complètement un rôle de dominateur vis-à-vis des groupes victimes des conditions précaires de l'existence contemporaine. Avec *10 People Paid to Masturbate* (2000), il mime l'autorité économique et ses désirs pervers, alors que les cubains engagés performant leur

¹⁰ Kate Fowle et Lars Bang Larsen. « Lunch Hour : Art, Community, Administrated Space, and Unproductive Activity ». Dans Ted Purves (éd.). *What We Want Is Free : Generosity and Exchange in Recent Art*. Albany : State University of New York, 2005, p. 19.

¹¹ Hal Foster. « Dada mime ». *October*, no 105 (été 2003), p. 166-176.

¹² Cuauhtemoc Mochina. « An Ethics Achieved Through Its Suppression ». Dans Nikolaos Kotsopoulos (sous la dir.). *Contemporary Art in Latin America*. Londres : Black Dog, 2010, p. 186.

¹³ Laurence Bertrand Dorléac. *Op. cit.*, p. 15.

¹⁴ Claire Bishop. « Delegated Performance : Outsourcing Authenticity ». *October*, no 140 (printemps 2012), p. 91-112.

aliénation face à une volonté d'acquérir de l'argent par tous les moyens. En rémunérant illégalement des réfugiés tchéchènes pour la réalisation de *Workers Who Cannot Be Paid, Remunerated to Remain Inside Cardboard Boxes* (2000), l'artiste élabore sa critique du travail en rendant impossible la rencontre entre ces travailleurs qui doivent œuvrer dans l'anonymat pour ne pas être déportés et les consommatrices et les consommateurs culturels qui se trouvent confrontés à leur statut social privilégié. Ce public constate ainsi sa complicité dans l'absence de jugement éthique que provoque l'« illimitation systématique¹⁵ » des besoins des consommatrices et des consommateurs friands de sensations fortes. De son côté, la performance *160 cm Line Tattooed on 4 People* (2000), où sont instrumentalisées quatre travailleuses du sexe, démontre le déplacement d'une action souveraine (le tatouage esthétique) qui devient une action dégradante sous le couvert de la domination économique.

Les activités pour lesquelles sont rémunérées ces travailleuses et ces travailleurs sont principalement caractérisées par leur inutilité. La dépense improductive rend ainsi visible leur aliénation exacerbée par le caractère futile des actions réalisées, lesquelles deviennent pourtant profitables pour l'artiste sur le marché capitaliste de l'art. Par son succès commercial assumé, l'artiste se trouve à souligner la permissivité du milieu de l'art qui n'échappe guère à une fascination pour la cruauté – dérive morale favorisée par la nouvelle forme de fascisme économique que stimule l'idéologie néolibérale mondialisée.

Une dépense improductive fictive et « dissensuelle »

Ce que ces trois pratiques singulières démontrent est que la dépense agit comme liant social très restreint – voire fictif. Dans chacun des cas observés, seule une quantité limitée de personnes font l'expérience de la dépense improductive. De plus, ce public participatif n'est pas souverain ou autonome puisque l'artiste fait

¹⁵ Jacques T. Godbout. « L'illimitation systémique ». *Entropia. Revue d'étude théorique et politique de la décroissance*, no 5 : Trop d'utilité? (automne 2008), p. 51-58.

figure d'autorité dans la réalisation de l'expérience; ce sont de Broin, Hirschhorn et Sierra qui formulent les usages et conçoivent l'expérience improductive. Ces derniers prennent ainsi leur distance avec l'utopie communielle de la pensée bataillenne. De plus, une distinction est toujours visible entre le public participatif et celui qui est témoin de l'action. Il s'agit donc moins de fondre ensemble l'art et la vie, de faire usage du potentiel de résistance de la dépense improductive dans le quotidien, que de mettre en place un espace délimité par l'artiste afin que s'opère la fiction de cette dépense. La dépense n'est donc jamais réalisée pour soi, pour la pure perte, sans autre finalité que l'action immédiate. Elle est constamment vouée à produire de l'effet : « Une dépense n'est finalement pas sans effet, elle produit de la poésie, elle interroge, et met donc en mouvement la pensée, elle produit quelque chose en nous et modifie notre manière d'approcher le monde¹⁶ » conclut Philippe Chatel. Et cet effet – immanquablement documenté – se traduit par une volonté de se différencier du quotidien.

Les artistes se trouvent donc à mettre en scène des expériences exclusives de dépense qui ne visent pas la rencontre harmonieuse et communielle des publics, mais plutôt une certaine confrontation par l'antagonisme, ce que la fiction provoque¹⁷. Pour Jacques Rancière, la fiction est d'ailleurs contraire au consensus :

La fiction n'est pas la création d'un monde imaginaire opposé au monde réel. Elle est le travail qui opère des *dissensus*, qui change les modes de présentation sensible et les formes d'énonciation en changeant les cadres, les échelles et les rythmes, en construisant des rapports nouveaux entre l'apparence et la réalité, le singulier et le commun, le visible et sa signification.¹⁸

¹⁶ Philippe Chatel. *Op.. Cit.*, p. 117.

¹⁷ Au sujet de la notion d'antagonisme dans les pratiques relationnelles, voir : Claire Bishop. « Antagonism and Relational Aesthetics ». *October*, no 110 (automne 2004), p. 51-79.

¹⁸ Jacques Rancière. *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique éditions, 2008, p. 72.

Les trois artistes étudiés tendent donc à produire une différence dans l'ordre du quotidien qui se caractérise par la production de fictions où est mise en scène la dépense improductive. Leurs pratiques seraient ainsi intimement liées au politique : « C'est par là que l'art, dans le régime de la séparation esthétique, se trouve toucher à la politique¹⁹ », puisque « le dissensus est au cœur de la politique²⁰ ».

L'art de la dépense : une esthétisation de l'économie politique?

Si la dépense improductive, comme l'art, apparaît comme étant fondamentalement politique, elle ne semble toutefois pas pouvoir être perçue comme mécanisme de résistance envers le système capitaliste. Cela n'est pourtant pas lié au fait qu'elle se résout ultimement en pure perte, comme le laisse croire Bataille. Au contraire, la dépense improductive produit de la fiction à l'encontre du consensus (à défaut de produire du liant social).

Dans le contexte du capitalisme postindustriel basé davantage sur une production illimitée de surplus que sur une production limitée de nécessités de base, la dépense improductive – en tant qu'elle est gaspillage, excès, surplus, luxe ou fiction – semble intimement liée à la croissance économique. Comme l'affirme Jean-Joseph Goux, Bataille s'attarde à une division entre une dépense productive et improductive, entre le nécessaire et le superflu²¹. Dans les sociétés archaïques qu'il étudie, il existe justement une hiérarchie qui distingue le profane (domaine de la dépense productive et de la pensée bourgeoise caractérisée par la sobriété, le calcul et l'intérêt) du sacré (domaine de la dépense improductive, du sacrifice, de l'irrationnel et de la perte). Or avec la démocratisation et la désacralisation de la société occidentale, Goux constate que cette distinction s'est aujourd'hui dissipée. La conséquence de cette libéralisation du pouvoir de la perte serait l'individualisation

¹⁹ *Ibid.*, p. 66.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Jean-Joseph Goux. « General Economics and Postmodern Capitalism ». *Yale French Studies*, no 78 : On Bataille (septembre 1990), p. 214.

des activités improductives et leur absorption par le système économique capitaliste²². Si Bataille a su constater cette tangente, comme cela a été souligné dans le premier chapitre de ce mémoire, il ne se rend toutefois pas à l'évidence que la consommation du surplus ne peut échapper à une finalité utilitaire; son optimisme lui fait croire en la possibilité d'une dépense en pure perte, sorte de résurgence du sacré. Il n'y aurait donc plus lieu de dépenses improductives comme contre-pouvoir aux dépenses productives.

Pour Goux, Bataille n'a pas su voir qu'à l'âge du capitalisme avancé, la pensée bourgeoise allait elle-même se transformer : « *Everything happens as if the traditional values of the bourgeois ethos (sobriety, calculation, foresight, etc.) were no longer those values which corresponded to the demands of contemporary capitalism*²³ ». Il démontre que le capitalisme ne se justifie plus dans la mesure et l'utilitarisme, mais plutôt dans le pari risqué, spéculatif et irrationnel de la chance et du hasard²⁴. Ainsi on ne peut diviser le nécessaire du superflu quand l'économie repose désormais sur une ouverture à tous les possibles :

*The distinction is no longer between the necessary and the superfluous, but between several as yet unimagined possibilities. This is why seduction, the aesthetization of merchandise, plays a primordial role. It is vital for this supply economy to deny the naturalness of needs – including the very notion of need and utility (in the trivial sens). In this sense we are witnessing the aesthetization of political economy.*²⁵

L'auteur affirme que cette esthétisation de l'économie politique a pour effet de subjectiver la valeur de l'utilité : « *political economy has effected a denormativation of use, returning 'utility' to the most subjective whims of individual*

²² *Ibid.*, p. 220.

²³ *Ibid.*, p. 217.

²⁴ *Ibid.*, p. 213.

²⁵ *Ibid.*, p. 214-215.

*choice*²⁶ ». Ne reposant plus sur des normes qui définissent l'utilité, le système économique ne produit plus que dans l'optique de séduire et de stimuler les désirs des consommatrices et des consommateurs. Alors que toutes activités tendent à devenir marchandises, la dépense improductive dans l'optique d'une résistance artistique à la société de croissance productiviste – telle qu'elle se formalise en manières de faire, en expériences précaires et en transgressions dans les œuvres de Michel de Broin, Thomas Hirschhorn et Santiago Sierra – semble s'affirmer dans la séduction et la stimulation des désirs des personnes qui « consomment » les œuvres – que ces personnes collectionnent les œuvres (pour l'institution ou le privé), qu'elles ou ils en fassent l'expérience à titre de participantes et de participants, en soient le public volontaire ou encore les témoins accidentels. À ces personnes revient également le fardeau du jugement éthique, car la société capitaliste rend toute production acceptable du moment qu'elle soit consommée. Dans un contexte où la croissance économique apparaît comme la seule finalité du capitalisme, la dépense improductive – puisqu'elle séduit les consommatrices et les consommateurs de même qu'elle stimule leurs désirs – participe à cette croissance bien plus qu'elle ne peut s'y opposer. D'ailleurs, elle semble d'autant plus devenir l'un des principaux moteurs du capitalisme postindustriel.

Alors que Bataille voyait dans l'art d'avant-garde une résurgence du sacré et dans la figure de l'artiste un modèle d'être souverain libéré du travail et de la raison utilitaire, cette conception semble plus que jamais utopique. L'art est aujourd'hui indissociable d'une soumission aux diktats économiques et se justifie dans les termes de la spéculation et de la plus-value (rendre la vie moins monotone, ouvrir le quotidien sur un champ des possibles, offrir une expérience émancipatrice et solidaire, rendre visible l'irreprésentable dans l'optique d'un effet de catharsis,

²⁶ *Ibid.*, p. 221-222.

exalter les passions, etc.). L'art de la dépense ne semble donc pas en mesure d'échapper à une esthétisation de l'économie politique.

Les études de cas analysées démontrent toutefois que la dépense d'énergie permet d'opérer une résistance quant au consensus de la normativité. Ces trois artistes sont souverains dans la formulation de nouvelles valeurs et de nouvelles autorités. Ce statut n'est toutefois pas étranger à ce que l'idéologie néolibérale attend elle-même des consommatrices et des consommateurs afin de stimuler la croissance par de nouveaux besoins. Ainsi, l'appropriation artistique de la dépense semble provoquer une assimilation à la dynamique économique en vigueur. C'est ce que la proposition nihiliste de Santiago Sierra fait d'ailleurs ressortir comme constat : dans un monde où tout se traduit par un équivalent monétaire, les actions les plus inutiles – voire même les plus cruelles – trouveront toujours leur raison d'être sur le marché.

Une des pistes sur lesquelles il est envisageable de rebondir afin de donner un peu d'espoir à la lectrice ou au lecteur est celle du mimétisme : si à court terme il peut paraître évident qu'un art de la dépense se camoufle dans l'ordre dominant – cet environnement hostile qui menace sa valeur critique –, les pratiques étudiées s'avèrent tactiques au sens où Michel de Certeau l'entend. Au prix d'un retournement du pouvoir contre soi, les artistes de la dépense permettent néanmoins de révéler dans toute leur complexité les jeux de force et de tension auxquelles sont soumises les richesses excédantes. En revanche, leurs actions se présentent comme les reflets informes d'une société qui valorise l'excès et l'illimitation des pulsions jusqu'à la déshumanisation. C'est ainsi que se perpétue l'actualité de la pensée de Bataille chez qui la force vitale apparaît comme étant désintéressée de la mort – le plaisir se réalisant dans la plus grande prise de risque – et pour qui rien n'a d'égal à la libération des forces en dehors de toutes conceptions raisonnables.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- Ardenne, Paul. « Expérimenter le réel, art et réalité à la fin du XX^e siècle ». Dans Paul Ardenne, Pascal Beausse et Laurent Goumarre. *Pratiques contemporaines : l'art comme expérience*. Paris : Éditions Dis voir, 1999, p. 9-54.
- Ardenne, Paul. *Extrême : esthétiques de la limite dépassée*. Paris : Flammarion, 2006, 466 p.
- Bataille, Georges. *La part maudite précédé de « La notion de dépense »*. Paris : Les éditions de minuit, 2011 [1933, 1949], 187 p.
- Bataille, Georges. *La souveraineté*. Paris : Nouvelles Éditions Lignes, 2012 [1976], 282 p.
- Bataille, Georges. *L'expérience intérieure*. Paris : Gallimard, 1943, 196 p.
- Baudrillard, Jean. *La société de consommation*. Paris : Denoël, coll. « Idées », 1974 [1970], 318 p.
- Baudrillard, Jean. *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris : Éditions Gallimard, 1972, 268 p.
- Bertrand Dorléac, Laurence. *L'ordre sauvage : violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*. Paris : Éditions Gallimard, coll. « Art et artistes », 2004, 408 p.
- Boltanski, Luc et Ève Chapiello. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris : Gallimard, 1999, 843 p.
- Bourriaud, Nicolas. *Postproduction. La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*. Dijon : Les presses du réel, 2009 [2003], 93 p.
- Bourriaud, Nicolas. *Radical : pour une esthétique de la globalisation*. Paris : Denoël, 2009, 217 p.
- Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Paris : Les presses du réel, 2001 [1998], 123 p.

- Cashell, Kieran. *Aftershock. The Ethics of Contemporary Transgressive Art*. New York : I.B. Tauris, 2009, 253 p.
- Coulter-Smith, Graham. « Cynical Social Sculpture : Santiago Sierra ». Dans *Deconstructing Installation Art*. Southampton : CASIAD, 2006, récupéré le 20 mars 2014 de <http://www.installationart.net/Chapter3Interaction/interaction04.html>.
- De Certeau, Michel. *L'invention du quotidien. 1- Arts de faire*. Paris : Éditions Gallimard, 1990 [1980], 349 p.
- Deepwell, Katy (éd.). *New feminist Art Criticism*. Manchester : Manchester University Press, 1995, 201 p.
- Deleuze, Gilles. *Foucault*. Paris : Les éditions du minuit, 2004 [1986], 141 p.
- Foucault, Michel. *Préface à la transgression*. Paris : Nouvelles Éditions Lignes, 2012 [1963], 92 p.
- Foucault, Michel. *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris : Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1975, 318 p.
- Foster, Hal. « Toward a Grammar of Emergency ». Dans Thomas Hirschhorn (sous la dir.). *Thomas Hirschhorn. Establishing a Critical Corpus*. Berne : JPR|Ringer, 2011, p. 162-181.
- Fowle, Kate, Jacob, Mary Jane et Ted Purves (éd.), *et al.* « Blows Against the Empire ». Dans *What We Want Is Free : Generosity and Exchange in Recent Art*. Albany : State University of New York, 2005, 184 p.
- Gingeras, Alison M. (et al.). *Thomas Hirschhorn*. Londres : Phaidon, 2004, 160 p.
- Godbout, Jacques T. *L'esprit du don*. Montréal : Éditions Boréal, 1992, 344 p.
- Hamano, Koichiro. *Georges Bataille : la perte, le don et l'écriture*. Dijon : Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2004, 246 p.
- Hardt, Michael et Antonio Negri. *Multitude : War and Democracy in the Age of Empire*. New York : Penguin Press, 2004, 407 p.
- Heimonet, Jean-Michel. *Négativité et communication*. Paris : Éditions Jean-Michel Place, coll. « Surface », 1990, 109 p.

- Hirschhorn, Thomas. « Bataille Monument ». Dans Claire Doherty (éd.). *Contemporary Art : from Studio to Situations*. Londres : Whitechapel, Cambridge : MIT, coll. « Documents of Contemporary Art », 2009, p. 133-147.
- Jackson, Shannon. *Social Works : Performing Arts, Supporting Publics*. Londres : Routledge, 2011, 310 p.
- Jouannais, Jean-Yves. *Artistes sans œuvre. I would prefer not to*. Paris : Hazan, 1997, 156 p.
- Klein, Naomi. *No logo : la tyrannie des marques*. Arles : Actes Sud, Montréal : Leméac, 2002, 743 p.
- Lamoureux, Ève. *Art et politique : nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*. Montréal : Écosociété, 2009, 278 p.
- Lipovetsky, Gilles. *L'ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*. Paris : Éditions Gallimard, coll. « Folio/essais », 1993 [1983], 328 p.
- Marmande, Francis. *Georges Bataille politique*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1985, 287 p.
- Mauss, Marcel. *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. Paris : PUF, coll. « Quadrige Grands textes », 2007 [1923-1924], 248 p.
- Mochina, Cuauhtemoc. « An Ethics Achieved Through Its Suppression ». Dans Nikolaos Kotsopoulos (sous la dir.). *Contemporary Art in Latin America*. Londres : Black Dog, 2010, p. 183-188.
- Mong-Hy, Cédric. *Bataille cosmique : du système de la nature à la nature de la culture*. Paris : Éditions Lignes, 2012, 104 p.
- Piel, Jean. « Introduction. Bataille et le monde ». Dans Georges Bataille. *La part maudite précédé de « La notion de dépense »*. Paris : Les éditions de minuit, 2011, p. 9-18.
- Rancière, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique éditions, 2008, 145 p.
- Rancière, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Éditions Galilée, 2004, 173 p.

Rancière, Jacques. *Le maître ignorant : cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Paris : A. Fayard, 1987, 233 p.

Rifkin, Jeremy. *La fin du travail*. (Pierre Rouve, trad.). Montréal : Boréal, 1996 [1995], 436 p.

Standing, Guy. *The Precariat: The New Dangerous Class*. Londres : Bloomsbury Publishing, 2011, 192 p.

Teixeira, Vincent. *Georges Bataille, la part de l'art : la peinture du non-savoir*. Paris : L'Harmattan, 1997, 223 p.

Weber, Florence. « Introduction ». Dans Marcel Mauss. *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. Paris : PUF, coll. « Quadrige Grands textes », 2007, p. 7-62.

Catalogues d'exposition

Bois, Yve-Alain et Rosalind E. Krauss (commissaires). *L'informe mode d'emploi*. Catalogue d'exposition (Paris, Centre Georges Pompidou, 22 mai – 26 août 1996). Paris : Centre Georges Pompidou, 1996, 251 p.

Chapuis, Yvane, Hirschhorn, Thomas et Laboratoires d'Aubervilliers. *Thomas Hirschhorn : Musée Précaire Albinet*. Catalogue d'exposition (Aubervilliers, Quartier du Landy, 29 mars – 18 juin 2004). Paris : Éditions Xavier Barral, Aubervilliers : Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2005, 400 p.

Hirschhorn, Thomas. *Crystal of Resistance : 54^e Biennale de Venise*. Brochure (Venise, Pavillon Suisse, 4 juin – 27 novembre 2011). Venise : Confédération Suisse, 2011, 12 p.

Lancôt, Marc (commissaire) et Daniel Sherer. *Michel de Broin : La vie des choses*. Catalogue d'exposition (Musée d'art contemporain, Montréal, 24 mai – 8 septembre 2013). Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 2013, 159 p.

Lisson Gallery (éd.) Pilar Villela Mascaró. *Santiago Sierra: 7 trabajos/7 works*. Catalogue d'exposition (Lisson Gallery, Londres, 30 novembre 2007 – 19 janvier 2008). Cologne : Walther König, 2007, 272 p.

- Loubier, Patrice. « Avoir lieu, disparaître. Sur quelques passages entre art et réalité ». Dans Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs (commissaires). *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstances*. Catalogue d'exposition (Montréal, Centre des arts actuels Skol, septembre 2000 – juin 2001), Montréal : Centre des arts actuels Skol, 2001, p. 19-29.
- Pontbriand, Chantal. « Au-delà du travail ». Dans Raphaële Jeune (commissaire). *Valeurs croisées : Biennale d'art contemporain*. Catalogue d'exposition (Rennes, Les Ateliers de Rennes, 16 mai – 20 juillet 2008). Dijon : Les presses du réel, 2008, p. 42-48.
- Sans, Jérôme (commissaire) et Roberto Pinto. *Hardcore : vers un nouvel activisme*. Catalogue d'exposition (Paris, Palais de Tokyo, 27 février – 18 mai 2003). Paris : Palais de Tokyo site de création contemporaine, coll. « Cercle d'art », 2003, p. 185-193.
- Wright, Stephen (commissaire). « Vers un art sans œuvre, sans auteur et sans spectateur ». Dans *XV^{ème} Biennale de Paris*. Catalogue d'exposition (Locations multiples, 1^{er} octobre 2006 – 30 septembre 2008). Récupéré le 14 janvier 2014 de <http://www.archives.biennaledeparis.org/fr/2006-2008/>.

Articles de périodiques

- Bacal, Edward. « Art Work: Santiago Sierra and the Socio-Aesthetics of Production ». *SHIFT : Graduate Journal of Visual and Material Culture*, no 6 (2013), récupéré le 22 avril 2014 de <http://shiftjournal.org/archives/articles/2013/bacal.pdf>.
- Barber, John. « When is a Buick Regal not a Buick Regal? When it's... a work of art steered down Queen Street by fast-peddalling hipsters ». *The Globe and Mail*, 5 avril 2008, récupéré le 30 mai 2013 de <http://www.theglobeandmail.com/news/national/a-work-of-art-steered-down-queen-street-by-fast-peddalling-hipsters/article718908/>.
- Baudrillard, Jean. « Quand Bataille attaquait le principe métaphysique de l'économie ». *La Quinzaine Littéraire*, 1^{er} juin 1976. Récupéré le 29 mars 2014 de <http://laquinzaine.wordpress.com/2007/03/11/hommage-de-baudrillard-a-georges-bataille/>.
- Bishop, Claire. « Antagonism and Relational Aesthetics ». *October*, no 110 (automne 2004), p. 51-79.

- Bishop, Claire. « Delegated Performance : Outsourcing Authenticity ». *October*, no 140 (printemps 2012), p. 91-112.
- Brugère, Fabienne. « La disparition de l'œuvre ». *esse arts + opinions*, no 66 : Disparition (printemps-été 2009), p. 3-8.
- Buchloh, Benjamin. « An interview with Thomas Hirschhorn ». *October*, no 113 (été 2005), p. 77-100.
- Caillé, Alain. « Critique de la critique anti-utilitariste, critique de l'anti-utilitarisme : En réponse à Onofrio Romano ». *Revue de M.A.U.S.S.*, no 27 (2006, 1^{er} semestre), p. 229-239.
- Caillois, Roger. « Mimétisme et psychasthénie légendaire ». *Minotaure : revue artistique et littéraire*, no 7, Paris, Arno Reprint Edition, 1968 [juin 1935], p. 5-10.
- Charron, Marie-Ève. « Dans le trafic ». *Le Devoir*, 1^{er} décembre 2007, récupéré le 30 mai 2013 de <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/166745/dans-le-traffic>.
- Chatel, Philippe. « La dépense, mode d'emploi : Pratiques d'artistes et autres fictions ». *Nouvelle revue d'esthétique*, no 4 (2009, 2^e semestre), p. 111-118.
- Debatty, Regine. « Interview with Michel de Broin ». *we-make-money-not-art.com*, 26 juin 2012, récupéré le 16 novembre 2013 de <http://we-make-money-not-art.com/archives/2012/06/michel-de-broin.php#.Uog5RBbFk79>.
- Delage, Agnès. « Résister dans l'extrême conformité : l'œuvre du plasticien Santiago Sierra (Espagne-Amérique Latine, 1990-2008) ». *Pandora*, no 8 (2008), p. 277-296.
- Du Bois, Jerome. « Santiago Sierra : The Little Conquistador ». *The Tears of Things*, 6 juillet 2003, récupéré le 30 mars 2014 de <http://www.thetearsofthings.net/archives/000028.html>.
- Dzimira, Sylvain. « Une vision du paradigme du don : Don, juste milieu et prudence ». *La Revue du M.A.U.S.S.*, récupéré le 15 mars 2013 de <http://www.revuedumauss.com.fr/media/Paradigmedudon.pdf>.
- Foster, Hal. « Precarious ». *Artforum*, décembre 2009, p. 207-209.

- Foster, Hal. « An Archival Impulse ». *October*, no 110 (automne 2004), p. 3-22.
- Foster, Hal. « Dada mime ». *October*, no 105 (été 2003), p. 166-176.
- Fowkes, Maya et Reuben Fowkes. « #Occupy Art ». *Art Monthly*, no 359 (septembre 2012), p. 11-14.
- Gill, Rosalind et Andy Pratt. « Precarity and Cultural Work in the Social Factory? Immaterial Labour, Precariousness and Cultural Work » *oncurtaing.org*, no 16 (2013), p. 26-40, récupéré le 15 janvier 2014 de http://www.e-flux.com/wp-content/uploads/2013/05/Precarity_cultural.pdf.
- Godbout, Jacques T. « L'illimitation systémique ». *Entropia. Revue d'étude théorique et politique de la décroissance*, no 5 : Trop d'utilité? (automne 2008), p. 51-58.
- Goux, Jean-Joseph. « General Economics and Postmodern Capitalism ». *Yale French Studies*, no 78 : On Bataille (septembre 1990), p. 206-224.
- Guillaume, Marc. « Bataille économiste : une fresque grandiose des sociétés humaines ». *Magazine littéraire*, no 243 (juin 1987), p. 30-31.
- Jeffries, Stuart. « Provocative? Me? ». *The Guardian*, 11 octobre 2002, récupéré le 29 mars 2014 de <http://www.theguardian.com/artanddesign/2002/oct/11/art.artsfeatures>.
- Lefebvre, Pierre. « La part maudite de Georges Bataille : six question à Guy Scarpetta ». *Liberté*, vol 51, no 2 (mai 2009), p. 51-65.
- Montenegro Rosero, Andrés David. « Locating Work in Santia Sierra's artistic practice ». *ephemera : theory & politics in organization*, vol 13, no 1 (2013), p. 99-115.
- Möntmann, Nina. « Art and Economy ». *Parachute*, no. 110 : Économies Bis (avril-mai-juin 2003), p. 110-121.
- Moore, Allan W. « A Brief Genealogy of Social Sculpture ». *The Journal of Aesthetics and Protests*, récupéré le 9 janvier 2014 de <http://joaap.org/webonly/moore.htm>.
- Paquin, Nycole. « Michel de Broin : peut-on s'entendre sur l'inattendu? ». *Espace sculpture*, no 47 (printemps 1999), p. 5-11.
- Piron, François. « Thomas Hirschhorn – François Piron : Ne pas s'économiser.

Conversation », *Trouble*, no 1 (2002), récupéré le 15 janvier 2014 de <http://troublelarevue.free.fr/TROUBLE%201/trouble1thomasha.html>.

Romano, Onofrio. « Pour une critique anti-utilitariste de l'anti-utilitarisme ». *Revue du M.A.U.S.S.*, no 27 (2006, 1^{er} semestre), p. 217-228.

Romano, Onofrio. « La décroissance à la lumière de la dépense ». *Entropia. Revue d'étude théorique et politique de la décroissance*, no 5 : Trop d'utilité? (automne 2008), p. 107-122.

Ross, Andrew. « The New Geography of Work. Power to the Precarious? ». *oncurating.org*, no 16 (2013), p. 5-12, récupéré le 15 janvier 2014 de http://www.e-flux.com/wp-content/uploads/2013/05/Ross_Precarity.pdf.

Schütze, Bernard. « Taking Art for a Ride : Propulsion and Entropy in the work of Michel de Broin ». *C magazine*, no 91 (automne 2006), p. 43-45.

Spiegler, Marc. « When Human Beings Are the Canvas ». *ARTnews*, juin 2003, p. 94-97.

Wetterwald, Elisabeth. « Esthétiques modestes ». *Visuel(s)*, no 6 (1999), p. 5-23.

Zeglin Brand, Peggy. « Disinterestedness and Political Art ». *n. paradoxa*, no 8 (novembre 1998), p. 4-18.

Communication

De Bloois, Joost. *Making Ends Meet: Precarity, Art and Political Activism*. Communication donnée au Stedelijk Museum Bureau Amsterdam dans le cadre de la programmation *Project 1975* (13 août 2011). Récupéré le 15 janvier 2014 de <http://project1975.smba.nl/en/article/lecture-joost-de-bloois-making-ends-meet-precarity-art-and-political-activism-august-13-2011>.

Sites internet

Centre national de ressources textuelles et lexicales. *Précaire*. Récupéré le 25 avril 2013 de <http://www.cnrtl.fr/etymologie/precaire>.

De Broin, Michel. *Keep on Smoking*. Récupéré le 22 avril 2014 de <http://micheldebroyn.org/fr/keep-on-smoking>.

De Broin, Michel. *Shared Propulsion Car*. Récupéré le 22 avril 2014 de <http://micheldebroyn.org/fr/shared-propulsion-car>.

Fonds Régional d'Art Contemporain Poitou-Charentes. *Collection : Michel de Broin*. Récupéré le 25 avril 2014 de [http://www.frac-poitou-charentes.org/pages/collection_artistes-broyn\(de\)_FRAC.html](http://www.frac-poitou-charentes.org/pages/collection_artistes-broyn(de)_FRAC.html).

Mouvement Québécois pour une décroissance conviviale. *Manifeste*. Récupéré le 5 avril 2014 de <http://www.decroissance.qc.ca/manifeste>.

Sierra, Santiago. *8 People Paid to Remain Inside Cardboard Boxes*. Récupéré le 26 avril 2014 de http://www.santiago-sierra.com/994_1024.php.

Sierra, Santiago. *10 People Paid to Masturbate*. Récupéré le 29 mars 2014 de http://www.santiago-sierra.com/200012_1024.php.

Sierra, Santiago. *160 cm Line Tattooed on 4 People*. Récupéré le 29 mars 2014 de http://www.santiago-sierra.com/200014_1024.php.

Sierra, Santiago. *Workers Cannot Be Paid, Remunerated to Remain Inside Cardboard Boxes*. Récupéré le 29 mars 2014 de http://www.santiago-sierra.com/20009_1024.php.

Courriel

De Broin, Michel. *Rep : Petite question au sujet de Shared Propulsion Car*. Courriel envoyé à Alexandre Poulin. 13 octobre 2013.